

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**La presencia cinematográfica en el teatro de Tono.  
El cine cómico mudo americano en las "funciones" disparatadas.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Marta Torres Cacharrón**

**Directores**

**Pilar Andrade Boué  
Emilio Peral Vega**

**Madrid, 2018**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO DE ESTUDIOS LITERARIOS



# La presencia cinematográfica en el teatro de *Tono*.

*El cine cómico mudo americano en las «funciones» disparatadas.*

TESIS DOCTORAL  
POR

Marta Torres Cacharrón

DIRIGIDA POR

Dra. Pilar Andrade Boué

Dr. Emilio Peral Vega



## Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a mis directores, por su paciencia y por no rendirse conmigo, esperando pacientemente mi periplo por diferentes trabajos y países hasta, por fin, culminar este estudio. A Pilar por su pasión, su curiosidad infinita y su dedicación milimétrica; desde el momento en que crucé su puerta se mostró interesada por el proyecto. A Emilio, una vez más y desde hace ya doce años, por dar seriedad a mis conjeturas filológicas, dejarme investigar mis ocurrencias y por ser un maestro y amigo al que acudir en tiempos de duda.

Doy también las gracias a mi familia, que me ha consentido infinitas ausencias, echándome de menos en cada una de ellas y facilitándome la cotidianeidad en lo que podían. Merecen un sonadísimo agradecimiento mis padres, Joaquín y Rosa, que me han animado e impulsado cuando el desánimo me podía, ahora y durante treinta años, para que pudiera abrir las alas y abarcar tanto como quisiera. Es en casa donde mejor he aprehendido el amor al conocimiento y la satisfacción del esfuerzo. No puedo olvidar a mi hermano Nacho, que me ha consentido sin descanso y se ha ofrecido a todo lo que estaba en su mano.

No quiero dejar pasar esta ocasión para tener presentes a mis abuelos, Joaquín, Nicolás, Florencia y Carmen, que siempre han visto maravillas en cada cosa que salía de mi trabajo, y que se alegran de cada uno de mis triunfos más que si fueran propios.

Gracias a Eoin, que ha creído que era capaz de hacer cosas de las que yo ya no me acordaba, y me lo ha recordado diariamente hasta borrar la duda de mi cabeza, al menos hasta la siguiente llamada.

Gracias a mis grandiosos filólogos, con los que siempre he podido hablar de la tesis y sus demonios; sobre todo a Roberto, por asistirme en las emergencias bibliográficas, y a Marta, por devolverme a 2010 y por permitir que nos peleásemos, nos odiásemos y nos amásemos en una sola conversación telefónica.

Finalmente, gracias a mis amigas, porque, a pesar de caer fuera de su campo, se han mostrado siempre sinceramente interesadas y han comprendido mis cambiantes humores.

Gracias a todos, sin vosotros este trabajo no habría sido posible.



# Contenido

<b>Abstract .....</b>	<b>6</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>10</b>
<b>1. Dos artes en convivencia .....</b>	<b>18</b>
1.1. La «Otra generación del 27» .....	18
1.1.1. «Tono, el ángel del grupo» .....	27
1.1.2. Un país de cine .....	32
1.1.3 La aventura Hollywoodiense .....	38
1.2. El star sytem .....	42
1.2.1. Un cine cómico y mudo .....	42
1.2.2. Técnica cinematográfica y montaje mudo .....	58
<b>2. La intrusión del absurdo en el cine y el teatro .....</b>	<b>70</b>
2.1. El camino hacia el teatro del absurdo: La vanguardia y la deshumanización del arte .....	75
2.2. El teatro del absurdo a la luz de la comedia del disparate y el cine hollywoodiense.....	98
2.3. La presencia del cine en el teatro.....	118
<b>3. La presencia del cine cómico mudo en la obra de Tono: apuntes para una posible influencia. ....</b>	<b>144</b>
3.1. La construcción del héroe cómico: la desacralización. ....	155
3.1.1. El protagonista, marginado del sistema. ....	160
3.1.2. Un niño grande. ....	177
3.1.3. El protagonista enamorado: amor y matrimonio.....	194
3.2. El montaje y la construcción del espacio.....	207
3.2.1. El plano situacional y la creación del campo y el contracampo. ....	213
3.2.2. El espacio abarrotado: el peso de los objetos.....	226
3.2.3. El montaje alternado o cross-cutting.....	234
3.3. La construcción del humor. ....	243
3.3.1. El montaje para la creación del gag, la elipsis y el suspense. ....	243
3.3.2. La cinética mecanizada: slapstick, pantomima y cosificación.....	260
3.3.3. La significación de los alimentos y el uso erróneo de los objetos. ....	291
3.4. La construcción de la identidad: disfraz y travestismo .....	304

3.4.1. Travestismo .....	314
<b>Conclusiones.....</b>	<b>322</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>330</b>
Primaria .....	330
Secundaria .....	331
<b>Anexo I. Recopilación de la obra de Tono .....</b>	<b>344</b>
<b>Anexo II. Argumentos de las obras teatrales .....</b>	<b>348</b>
<b>Anexo III. Relación de vídeos .....</b>	<b>362</b>
<b>Anexo IV. Habitación para tres. ....</b>	<b>366</b>





## Abstract

This project, *The Presence of Cinematography in Tono's Theatre: The American Silent Cinema in Ludicrous Plays*, intends to show the influence of Hollywood's silent cinema in the plays of the Spanish writer Antonio de Lara Gavilán. With the comparison of both languages, the cinematographic and the theatrical, we expect to show the modernity of this author and other writers of his generation, known as the «Otra Generación del 27». The members associated with this generation may vary depending on the critic, who might also include the illustrators and other writers, but there are five names that are a constant presence in any list, those are: Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Edgar Neville, López Rubio and Antonio de Lara Gavilán, aka *Tono*.

This group enacted a renovation of the Spanish humour's scope with the introduction of gags based in nonsense, the ridiculous and the absurd. They took the dehumanisation and the will of a ludic art form, from the avant-garde movements, such as Dadaism or Surrealism and from the theories of the Spanish philosopher Ortega y Gasset, and they mixed it with the previous Spanish humorous tradition for a new way of making others laugh. They practise their gags in magazines such as *Gutiérrez* or *Buen Humor*, and they reached their zenith in *La Codorniz*, directed by Miguel Mihura himself.

Despite their renovation, the critics have ignored the members of this generation for decades, due to non-literary reasons, mainly political reasons, since they were men who did not openly oppose the dictator and who stayed on the right party's side during the war. And even now when new researchers are trying to amend the oblivion, *Tono* remains as a neglected figure.

The lack of political compromise in their literature, in a time when you were either against the regime, or you were a part of it, has brought upon them the label of «escapism theatre», whose plays are seen like a light game, a show of simple verbal inventiveness. However, as seen in the next episodes, this attitude responds to an understanding of the art shared with the aesthetic trend from the beginning of the XX<sup>th</sup> Century: the art is not a weapon but an aesthetic act by itself with no more incentive than the art itself. Besides, the escapism position is not such in the authors of this generation since they present the collision between the individual and a society system that chokes them. In this crash, crazy situations emerge, where the author shows the hypocrisy and the ridiculousness of the middle-class. Then, their concern is not political

but social, even though they keep a playful understanding of the art because they don't intend to teach any moral procedure.

This new humour not only presents a connection with the avant-garde movements but it is also a step on the developing way of the Theatre of the Absurd, with whom it shares the non-indoctrinating will and the presentation of the human in a fight against its reality. Nevertheless, the absurd will use that point to develop a philosophical and metaphysical reflection about the existence of the individual (leaving behind the pessimistic feeling of the Existentialism though); a reflection that the «otro 27» or *Tono* did not intend.

The second section in the study goes into detail about the influence of the avant-garde in the author's nonsensical comedies, along with others from authors like Jardiel Poncela or Miguel Mihura. It also explains in depth the connection between this theatre and the Absurd (which appeared in Europe in the 1950s). The analysis contained in this episode is important because it places the plays of the «otro 27» in the trail of the valued modern European literature, which helps in its restoration as a modern and innovative art.

The fact that motivates this studio, however, is not the coincidence with these respected aesthetic movements but a personal anecdote, that is: in the thirties *Tono*, along with others such as Jardiel Poncela, Martínez Sierra, Edgar Neville, Luís Buñuel, etc. moved to Hollywood to work with the studios on making Spanish versions of the American movies, in a time when sound was already implanted in the cinema. Here, our writer got to work with Chaplin himself, among others like Buster Keaton, Eisinger, Einstein, the Marx Brothers, Stan Laurel and Oliver Hardy, Clark Gable, Lawrence Olivier, Samuel Goldwyn and many others who despite working in the talking cinematographic industry, had been trained in the silent one. Even though the testimony from Antonio Lara and other friends make us think that he didn't do much work (he even promised Chaplin a poster for *City Lights* that he never did), it seems unlikely that he didn't learnt anything from that experience; we can't forget that he, as his whole generation, was a regular at the movies and a cinephile.

The correlation between the silent movies and the plays of *Tono* is analysed in the third section, which implies a possible influence. We must stick to «possible» since it is difficult to distinguish if a motif has been taken straight from the silent cinema or if it is the result of a common influence to both, the cinema and the theatre. Nevertheless, this comparison shows how the theatre text translates the dynamism, the multiplicity of

spaces and the plasticity of the screen product; and how the old art introduces new techniques from the new art. The target of the research are the plays written by *Tono* until 1950 (inclusive); from when the critics agree he moved into a less bold and innovative attitude, where the verbal comedy overcame the absurd and nonsensical situations. Those have been compared with two movies of the greatest figures of the silent cinema: Buster Keaton, Charles Chaplin and Harold Lloyd (who in spite of not being considered one of the great renovators, he gained popularity because of his quality, only overshadowed by Chaplin himself).

This is not the first theatre to include or recover techniques under the influence of the cinema. The last chapter of the second section reviews the impact of cinema in the European theatre since its origins, with special influence in the plays of Meyerhold and Piscator and, in Spain, in the works of Valle-Inclán, García Lorca or Jardiel Poncela.

Based on these common communications between the two arts and in the anecdote of the author being able to work with the masters of this cinema, we dare to present the analysis of the third section, where we seek out links between the treatment of the motifs of the narrative, such as: the plot, which shows the individual against his own social system, which turns him into an indefatigable loser. The character, who appears as a «non-sacralised» hero, an alienated member of the society, marginalised because of a poor economic position or a relaxed labour ethic, a childish ineptitude and an idealistic perception of love. Finally, the time and place, whose past fixed and unified character is demolished by the introduction of cinematographic techniques, allowed by the raccord process, such as ellipsis, travellings, and simultaneity through the crosscutting, which brings also the narrative pauses for the creation of the mystery.

The next section of the third chapter includes a revision of the link in the construction of the humour process. They use a similar script for the development of the gag, in order to get the greatest effect out of a couple of shots or a couple of sentences. Charles Chaplin, Buster Keaton and Harold Lloyd were geniuses when it came to getting laughs from the audience. They took the structure of the slapstick comedy and took it further in quality, especially the first two, who are thought to be the great renovators of the silent comedy. They reduced the violence and imposed a moral sense in the humour, Chaplin was the one who was most concerned with this; they didn't mean to teach with their films, still the first objective was the laughter, but they overtook the empty trivial humour from the Keystone and brought a social dimension to

it, through their loser main characters, who represented the opposite of the successful upper class man.

The main reason to use silent cinema instead of talking cinema as a term of comparison is that, as Pérez Bowie has pointed out, the mute art embraces the unreal, for the introduction of fantastic and oneiric reality; as opposed to the thirties talking cinema that returns to Naturalist rules and a realistic presentation of reality. Therefore, silent cinema coincides with the conception defended by the avant-garde, the Absurd and the theatre studied here. Besides, the absence of dialogue allows the films to insert pantomime, and art that influences the Symbolism, the silent cinema and the theatre of «el otro 27».

The pantomime is another source of humour with a controlled and motivated gesticulation and a «redramatisation» of the stage, where the pure theatre elements gain importance in opposition to an old theatre where the literary text was understood to be the main component. Along with this pantomimic moments, the characters' kinetics cause laughs due to the appearance of a mechanical movement, where living elements appear to be objectified and transformed into pieces of a machine. In this process, they move incoherently in a space crowded with other objects, that feed the mechanical and automatic nature of the moves. Those objects are also a source of humour when they appear by surprise and they are treated as a marvellous finding by the characters, who use them incorrectly. In this aspect, the use of the pistol in *Tono's* theatre gathers up the spectacularity and the parody of the melodrama's suspense that we can appreciate in the movies.

Finally, the introduction of the costumes represents another element of the humour and at the same time, it plays with the idea of different identities. In cinema and in theatre, the characters dress up in the hope of getting a successful identity, so somehow, they can be the winners. However, this is no more than a temporary illusion because the costume doesn't change the personality of the person wearing it, so they are finally left apart from the social system. In the process, the absurdities occur with comical results for the audience.

Another style of costume common in both studied arts is the transvestism, that in the cinema appears often as a «female impersonation», where the male character appeals with the new costume to the assumptions traditionally related to the women, such as weakness or harmlessness. In *Tono's* plays, it is also common for the «male impersonation», which again takes advantage of gender assumptions. In this case, it is

less harmless than the pure costume with no shift of generic characteristics because the transvestism represents a change in the identity of the individual that comes with a revolution against sexual barriers and a fight against the established order and the clichés, which is one of the main objectives for the new humour of the «otro 27».

Those are the coincidences and the fields where we believe the cinema has had an influence over *Tono* theatre until 1950. Despite the chronological cut, there are plays that show more innovation and others that stay closer to a traditional theatre being *Rebeco*, *Guillermo Hotel*, *Francisca Alegre y Ole*, *Tiita Rufa* and *Romeo y Julieta Martínez* the ones that have embraced the most the modernity and the innovations of the cinema and the avant-garde, while *Algo flota sobre Pepe* and *Cinco mujeres nada menos* adhere to a more traditional schema, similar to a comedy of situation.

This research opens new paths such as the study of the rest of *Tono*'s plays, including the ones written in collaboration and the pieces spread through the magazines; and the analysis of the connection between the Spanish theatre and the Theatre of the Absurd. Relating the theatre of one of the authors of the «otro 27» with the silent cinema and the Absurd theatre, we expect to gain attention for this group and to participate in a fair reception of its literature, apart from any non-artistic considerations.



## Introducción

El presente trabajo pretende profundizar en la relación entre cine y literatura, tan opuestos y tan hermanos a un tiempo. Para ello, se analizará la influencia del cine mudo americano en la obra dramática de Antonio de Lara Gavilán, *Tono*, miembro de la conocida como la «Otra generación del 27» y humorista muy nombrado, pero poco atendido por las revisiones académicas.

Este estudio aspira a ser un paso más en la muestra de la modernidad de este grupo de autores, que ofreció una renovación integral del humor en el panorama cultural español, fue capaz de recoger en su teatro las posibilidades expresivas que el cine le ofrecía y que, incluso, entró en contacto directo con los protagonistas de esas mismas películas que les sirvieron de inspiración. Dado que atender a todo el grupo resultaría en un material ingente y el análisis pecaría de ser excesivamente simplista, ceñiremos la comparación de lenguajes a un corpus reducido de *Tono*.

Iniciamos el trabajo fijándonos en la postura de los intelectuales de este 27 del humor respecto a la industria cinematográfica y la literatura. Nos acogemos al uso del concepto de «generación» como término académicamente operativo, conscientes, sin embargo, de que esto no pretende proclamar la homogeneidad de los autores, sino evidenciar la existencia de unos intereses comunes y una convivencia temporal, que permite interrelacionarlos, tanto desde una perspectiva vital como literaria. Tras esto, incluimos también una revisión histórica del cine cómico mudo hollywoodiense y analizamos las técnicas y concepciones de montaje que han tomado parte en su desarrollo.

La segunda parte del trabajo establece la conexión de ambas manifestaciones artísticas, teatro de humor y cine cómico americano, con las corrientes vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX y sus puntos de encuentro con el futuro teatro del absurdo. Para finalizar el capítulo, apuntamos las «interferencias» de la técnica cinematográfica en la concepción del espectáculo teatral, desde la aparición del cine hasta este «otro 27».

El capítulo tercero supone el grueso del presente estudio y en él se establecen las conexiones entre la obra teatral de *Tono*, hasta 1950, y el cine cómico de las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. Con ello prestaremos atención a un autor poco estudiado y de indudable valor en el siglo XX español, en un análisis

interdisciplinar, en el que compararemos el funcionamiento de los procesos del humor y la representación de los recursos cinematográficos en el lenguaje teatral; sin duda algo complejo pero apasionante.

Las dificultades que entraña dicha tarea provienen de la comparación de dos lenguajes aparentemente opuestos: el de la obra teatral escrita, a cuya puesta no hemos tenido acceso, frente a la cinta muda, sin presencia, obviamente, de diálogo hablado.

Las escasas ediciones de la obra de nuestro autor, muy antiguas las existentes, y la imposibilidad de acceder a obras de este periodo, como *Retorcimiento*, de 1948, dan testimonio del poco valor que la crítica ha dado durante estos años a los humoristas de este grupo. A esto se le une la desatención de las salas teatrales, que no parecen encontrar ninguna de estas obras propicias para la escena actual. Una actitud, quizá, resultado de entender dichas piezas como un producto aburguesado y caduco, muy alejado de la renovación, la ruptura y la vanguardia; concepción errónea, como viene a mostrar el presente estudio.

Durante mucho tiempo, el ámbito académico ninguneó a los humoristas del 27, aludiendo a razones extraliterarias, de corte político, recriminándoles su adhesión al bando franquista. Si bien es cierto que todos estos autores se situaron cercanos a la derecha, o al menos no resultaron en una oposición directa al régimen, su literatura no dio prueba de ello; su producción se mantuvo al margen y optó por fijarse en la vida cotidiana y sacar de ahí lo inesperado, para, en el intento de racionalización, extraer el absurdo de la vida. No en vano, Marquerie comparó el humor nuevo mostrado en *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Mihura y Tono, con el humor del italiano Bontempelli, para cuya obra se utilizó por primera vez, la etiqueta de «realismo mágico» (Aguirre, 1995:28). Esta falta de compromiso político en un momento socialmente inestable sirvió a los detractores para calificarlos de «literatura de evasión» o «comedia burguesa», de modo que se les desprestigió y se los condenó al olvido.

La innegable calidad artística de Jardiel y Mihura consiguió imponerse a este silenciamiento, pero sin adquirir, ni mucho menos, la posición merecida. En los últimos años, parece estarse solventando esta injusticia con la aparición de varios estudios acerca de este fascinante grupo de literatos (y, sobre todo, de amigos, como apunta José López Rubio en su discurso de ingreso en la Real Academia (López, 2003: 39 y ss.)). De modo que este proyecto pretende unirse a ese corpus de aportaciones para situar a estos autores en la posición que su valor estético requiere.

La elección del autor responde a una voluntad de profundizar en una figura poco



estudiada, a pesar del auge crítico de los últimos años, y también a que, dentro de un grupo tan homogéneo, es él el que presenta mayor disonancia, no en cuanto a su línea estética sino en cuanto a su posición vital, a saber: fue el único que no provenía de una familia acomodada de la alta burguesía, o de la nobleza (como Edgar Neville), sino que era de orígenes más humildes; y fue el que más tarde se introdujo en la literatura, con una preparación académica más frágil, ya que dejó los estudios muy joven y en su primera etapa se dedicó por entero a la ilustración. Además, es un personaje que hizo del humor una filosofía de vida; era un hombre bondadoso que llevaba la risa a todos los ámbitos de su existencia, puro chiste, incluso al borde de la muerte, tal y como lo recuerdan sus compañeros y amigos. Tenía una capacidad especial para la risa, que el propio Ramón Gómez de la Serna (maestro de todo este 27) advirtió cuando le conoció (Torrijos, 2003: 18, 25); y resultaba todo un *dandy*, despilfarrador, ingenioso y divertido. Una personalidad, por tanto, muy atractiva y valiosa, tanto en lo artístico como en lo anecdótico.

Nuestro autor requiere, sin duda, además de un trabajo de reedición, el rastreo de la obra dramática dispersa a lo largo de las muchas publicaciones periódicas en las que colaboró; son las llamadas *minicomédias*, a veces desarrolladas en colaboración con Mihura y quintaesencia del humor codornicesco, mejor baluarte del humor nuevo español.

La elección del corpus de obras para este estudio responde a un criterio cronológico, de modo que atenderemos a las obras escritas en el periodo anterior a la década de los 50 (la primera, *Rebeco*, es de 1944), cuando el desarrollo del humor nuevo se encontraba en su cenit (recordemos que *La Codorniz* se funda en 1941).

Quedan, además, abiertas otras líneas de investigación para proyectos futuros, como el estudio de las obras posteriores a 1950, en las que para algunos críticos se convencionalizan y automatizan las innovaciones, reduciéndose a muestras de agilidad verbal; y las obras en colaboración. Para el presente trabajo separaremos las obras en colaboración de las individuales, centrándonos en las segundas, a fin de conocer al verdadero *Tono*. Una vez analizado, tendremos la posibilidad, en trabajos futuros, de compararlo con el *Tono* coautor y ver cómo le influye la intromisión de diferentes manos.

En cuanto a la elección de los filmes del cine mudo, hemos cogido algunas de las películas más míticas de las dos grandes estrellas del género, Buster Keaton y Charles Chaplin, con los que además nuestros autores tuvieron la oportunidad de

convivir en su estancia en Hollywood; y de un tercero, Harold Lloyd, que si bien no llevo a cabo una revolución en el entendimiento del humor en el cine equiparable a los otros dos, gozó de una fama y un éxito merecidos, por su ingenio y su habilidad en el desarrollo del *gag*.

La elección del cine silente como segundo término de comparación proviene de la voluntad de mostrar las conexiones más innovadoras entre cine y teatro y las más cercanas a la postura de irrealidad, demandada por las vanguardias y recuperada después en el Absurdo. Como veremos en los próximos capítulos, la aparición del cine sonoro, al tiempo que abría nuevas posibilidades expresivas para el cine, supuso una pérdida de la pátina de irrealidad e ingenuidad que hasta entonces había caracterizado al mudo. En relación con esto, Pérez Bowie (2004), incluso, habla de una recuperación de los cánones naturalistas en detrimento de las realidades subjetivas, a las que se les daba entrada en el cine silente.

La convivencia vital de nuestros intelectuales con las estrellas hace todavía más interesante el estudio que nos ocupa, ya que resulta extraordinario que en 1930 un grupo de artistas españoles cruzara el Atlántico para trabajar codo con codo con las estrellas del cine mudo americano (en una colaboración incluso más estrecha que la actual, cuando el fuerte desarrollo de las comunicaciones lo facilita tanto). El periodo de tiempo al que se atiende es especialmente mágico por la conexión de los artistas en un mundo occidental que parecía no tener fronteras y donde se las arreglaron para reunirse con intelectuales de todas las nacionalidades. Eran hijos de la modernidad, hablaban varios idiomas y se veían ciudadanos del mundo.

Este hecho de convivencia y comunicación no fue exclusivo de los miembros de la «Otra generación» sino que se dio entre todas las grandes personalidades del ámbito cultural (Buñuel fue a Hollywood, Dalí a París, Lorca a Hispanoamérica y Nueva York...). Fue un tiempo de cooperación, de amistad y de una fructífera interdisciplinariedad que marcaría y envidiaría el resto de siglo.

Con nuestra propuesta de análisis de la obra de *Tono*, pretendemos recoger una parte de ese espíritu interdisciplinar e internacional de aquella prolífica época y demostrar la calidad de nuestra literatura de humor, género que parece resistirse a la aprobación académica y editorial, como todavía muestra el mercado literario actual, si bien triunfa en el escenario cuando se deciden a subirlo a las tablas (es rotundo el éxito de, por ejemplo, *Los habitantes de la casa deshabitada* de Jardiel Poncela). Como bien advierte Fernando Vizcaíno, «*Tono* llenó sesenta años de literatura española en su

vertiente más ingrata; porque hacer humor en esta tierra, no es cuestión ciertamente baladí» (1978:32).



## 1. Dos artes en convivencia

### 1.1. La «Otra generación del 27»

Siempre, agrupados, convertidos en quintillizos, aparecen los mismos [...] esta insistida generación que vino, como fin, a dar en el teatro la madurez de su labor más lograda y fueron en el teatro un momento, una etapa, un recuerdo, una huella. (Cit. Torrijos, 2003: 44)

Quien así habla no es otro que José López Rubio, cuarto miembro (en edad) de ese grupo de “hermanos del humor”, en el discurso que pronunció en 1983 con motivo de su ingreso en la Real Academia Española. Este, bajo el título *La otra generación del 27*, recoge las características comunes que agrupaban a cinco grandes personalidades: Tono, Edgar Neville, Jardiel Poncela, José López Rubio y Miguel Mihura.

Antes que él, numerosos críticos, como Fernando Rodríguez de la Flor, Francisco García Pavón, Florencio Segura, Eduardo Haro Tecglen o López Sancho, habían advertido la unicidad y calidad de estos escritores. Pero fue Pedro Laín Entralgo<sup>1</sup> el que finalmente los situó en su merecido trono de renovadores del humor español, de creadores de uno nuevo, en el que, como apuntaba García Pavón, la carcajada se transformaba en sonrisa.

La burla del XIX había dado paso a un humor de Vanguardia cuyas pretensiones eran cuestionar lo cotidiano, subir a las tablas la realidad objetiva y lineal, y subvertir la coherencia, en busca de un arte que predicase su autonomía y su libertad respecto a los paradigmas y las normas académicas, la deshumanización del arte, que preconizaba Ortega, y una expresión como provocación al receptor. Esta actitud de las Vanguardias ante el humor recupera también las consideraciones de Henri Bergson, que –según José Carlos Mainer– entiende “la risa como la imprevista irrupción de una serie mecánica en la esfera –voluntaria y organizada– de lo humano” (Mainer, 2002: p. 28); esta ruptura repentina del orden supondrá la entrada de la subjetividad y de la dimensión intuitiva.

La primera intención de cambio se manifestó en *La caverna del humorismo* de Pío Baroja en 1919 y se fijó en 1928 con «Gravedad e importancia del humorismo», de

---

<sup>1</sup> Es Jose María Torrijos quien nos da esta referencia. Igual que él, muchos críticos, como Romera Castillo, han señalado el papel precursor de Laín Entralgo en su clasificación del otro 27; sin embargo, ninguno establece una referencia concreta del lugar donde realizó esta afirmación. Más tarde Pedro Laín recogería sus reflexiones acerca del teatro en *Descargo de conciencia (1930-1968)*. Barcelona: Barral, 1976; en *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*. Madrid: EPESA, 1948; y en *Teatro y vida : doce calas teatrales en la vida del siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo, 1995.

Gómez de la Serna. En estas dos obras queda fijada la voluntad de abandonar la

comicidad «a la española», centrada en el sarcasmo y la sátira, en la introducción de lo grotesco, en pos de la manifestación descoyuntada de nuevos ámbitos de la realidad, a través de unos procesos de ironía e ingenio que hasta entonces se había considerado más propios del *humour* anglosajón.

Intentaban, así, mostrar las tachas de un sistema burgués que aborrecían, con lo que las nuevas formas de humor no se mostraban ajenas a la crueldad; pero no abandonaban, por ello, el espíritu naíf y de juego que Freud había visto en el humor, para alcanzar una parcela vetada al adulto. Por tanto, el humor no deja de estar exento de cierta angustia, angustia que el héroe sufre en un intento de asumir el absurdo del mundo y que lo convierte, a la vez, en ser visionario privilegiado (por aceptar el caos) y en víctima (por ser consciente de él). El humor se torna entonces en un escudo para enfrentarse a la realidad; en 1928, Ramón Gómez de la Serna dirá al respecto en «Gravedad e importancia del humorismo»<sup>2</sup>:

La actitud más cierta ante la efemeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su alcachofa de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud. [...] El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. (Cit. en Pelta, 2002: 43)

Es, como apunta Mainer, una magnífica explicación de cómo encontrar la tranquilidad en el caos.

De esta concepción parte la «Otra generación del 27», que aunque se acerca a posturas de la Vanguardia, no se introduce de lleno en ella, manteniendo una actitud propia. Estos escritores arremeten contra el orden burgués, al que pertenecen, desordenando el mundo, rompiendo las expectativas también, pero lo hacen siguiendo la estela de Ramón Gómez de la Serna: el humor como herramienta para poner patas arriba

---

<sup>2</sup> Diecinueve años antes Pirandello había pronunciado sus conferencias sobre el humor, publicando en 1920 el ensayo «El humorismo». Para él, este sentimiento surgía a partir de la oposición de realidad y deseo (muchas manifestaciones del siglo XX tomarán esta lucha como base aunque lo desarrollarán desde distintas posiciones, basta pensar en el poeta de la Generación del 27, Cernuda, e incluso en el Teatro del absurdo, con un individuo fracasado en continua pugna con una realidad que golpea sus anhelos). El autor lo había definido como: «el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, provocado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte, como, generalmente, en el arte, en una forma de sentimiento, sino en su contrario, aun siguiendo paso a paso el sentimiento como la sombra sigue al cuerpo» (Pirandello, 1968: 205-206). Además en 1912, Freud, en *El chiste y su relación con la inconsciencia*, profundizó en el carácter infantil del humor, liberador del adulto.

la vida cotidiana, fuente de lo imprevisto y el absurdo; alteran la realidad dentro de una concepción lúdica de la producción artística, que puede entenderse, al mismo tiempo, como evasión de la realidad, esperanza de una etapa mejor o manifestación abierta de las limitaciones de una cosmovisión obsoleta. Fernández Almagro definirá el estilo del grupo con las siguientes palabras:

El disparate ha llegado a liberarse de la observación y de la experiencia para acomodarse al fuero amplísimo de la fantasía. De una fantasía que se alimenta de humor contradictorio, porque el humor de hoy, a fuerza de paradójico, nos descubre en su envés toda la angustia del hombre actual. (Cit en. López Rubio, 2003: p 44)

Extraen, de situaciones aparentemente cotidianas, lo inverosímil y disparatado, creando contextos límite con un lenguaje descoyuntado, ingenioso, acompañado de una gestualidad excéntrica, donde el choque entre la propuesta inverosímil y la solución racional dan lugar al absurdo. Para ello, acuden a la imaginación, a la ensoñación y exigen una sensibilidad especial, una predisposición mental en el receptor.

La línea marcada por Gómez de la Serna sirvió de guía para la Otra generación: «Sin Ramón Gómez de la Serna, nosotros no seríamos nada –dice, por ejemplo, Jardiel Poncela–. Lo que el público no pudo digerir entonces de Ramón, se lo dimos nosotros masticado y lo aceptó sin pestañear siquiera» (Cit. en Pelta, 2002: 45) Resultó ser el gran maestro e hicieron suya la afirmación de que el humor iba más allá de lo literario, era «un género de vida, o mejor dicho, una actitud frente a la vida» (Cit. en Pelta, 2002: 53); el propio Ramón, los unió en el programa radiofónico de «La Pandilla» en Unión Radio. Los cinco escritores vieron en él a su mentor que, desde su tertulia de los sábados en el Pombo, les mostró las nuevas sendas transitables del humor. Junto a la influencia del genio de las greguerías, convivieron las técnicas visuales del Dadaísmo y Futurismo, y el nuevo humorismo iniciado por Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez.

Pero no fueron solo estas series de coincidencias teóricas las que les convirtieron en generación, como bien dice Lázaro Carreter «no se pertenece a un grupo literario [solo] porque se cumplan ciertas condiciones si no porque se es aceptado por él» (Carreter, 2003: 93); efectivamente estos cinco escritores y algún personaje más, fueron amigos asiduos. Se reunieron en revistas, en programas radiofónicos y en tertulias: la del Pombo los sábados, para oír a Gómez de la Serna, y la de La Granja del Henar,



capitaneada por Valle-Inclán y donde a menudo Ortega y Gasset<sup>3</sup> ofrecía sus nuevas propuestas.

Es especialmente significativa la difusión pública de estos artistas a partir de las páginas de la prensa, lo que mostraba su voluntad de contactar de forma directa e impactante con su lector. Los cinco se reunieron, por primera vez, en la revista *Buen Humor*, fundada por el dibujante Sileno en 1921. López Rubio fue el secretario de redacción de la revista, conocía a Jardiel Poncela desde 1919, del Instituto de San Isidro, y al resto los conoció como colaboradores de la nueva publicación. Aquí dieron los jóvenes sus primeros pasos y se encontraron con las dos generaciones anteriores: la de finales del siglo anterior, con un humor completamente diferente, y la de Gómez de la Serna, Wenceslao y Camba, que actuaron como renovadores y antecesores. El 27 de mayo de 1927, aparecía una nueva revista dirigida por el ilustrador K-Hito: *Gutiérrez*, que cumplía a la perfección con el espíritu del nuevo arte y que de nuevo contaba con Jardiel, Tono, Mihura, Neville y López Rubio entre sus filas. Con el estallido de la Guerra, fundaron en San Sebastián en 1937 *La Ametralladora*<sup>4</sup>, revista para el entretenimiento del ejército nacional, que arremetía contra el lado republicano. Ya terminada la contienda, Mihura funda en 1941 *La Codorniz*, con una vuelta a la línea de humor previa a la guerra, según la pretensión de mostrar el revés de las cosas sin que esto, sin embargo, suponga una revolución de cambio; para Alás-Brun se trata de un ataque al tópico desde «un tono desenfadado (sin ribetes de moralismo) (1995: 143). En esta labor colaborarán los cuatro amigos con Don Miguel. El mismo Neville define la revista como «un grito para recordar a todos los pretenciosos y a todos esos señores alimentados de lugares comunes y de tópicos que ahí está el bicho implacable...que los devora, o que los lleva a la picota inexorable de la burla» (Cit. Alás-Brun, 1993: 132). Esta publicación se convertirá en un intento, el único, de creación de una escuela de humorismo español.

Aunque la meta es común, el teatro de humor, los caminos fueron personales;

<sup>3</sup> Ortega y Gasset mostró especial interés por el humor, como elemento característico del arte nuevo que estaba floreciendo; además rastreó sus raíces en obras como *Meditaciones sobre «El Quijote»*, de 1914.

<sup>4</sup> Esta publicación comenzó su andadura bajo el título de *La Trinchera*. En sus páginas se parodiaba a las cabezas del bando republicano, recurriendo a la burla caricaturesca de rasgos personales, muy a menudo desvirtuados o falsos, o a través de la manipulación paródica de piezas del teatro clásico. Para profundizar en la línea de estas revistas de puede acudir a Peral vega, Emilio. (2010) “El teatro nacional bajo las sombras: Al margen de la Falange” en *Teatro de la Guerra Civil del Bando Nacional*. Madrid: Espiral/Fundamentos; y al capítulo sobre las revistas de Molins de la Fuente, Patricia (comisaria) (2002). *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Sinsentido.

así, cada uno de los escritores de la «Otra generación», dentro de la tónica general que les unía, adaptaron los procedimientos a sus necesidades.

Edgar Neville y José López Rubio optan por un humor más amable, más blanco. El primero desarrolla una actividad cautelosa, sin desproporción ni exceso, sin hipérbole, su humor viene del dominio del lenguaje, del juego con la palabra. No se convierte en censor de sus personajes, se establece como mero observador amoroso de sus criaturas; sí se da una desmitificación de la realidad, con una visión desengañada pero no amarga; se distancia de ella a través del ejercicio de su humorismo, según su filosofía de que el placer debe triunfar sobre lo negativo de la vida. Así, tamizado por la ternura, la ruptura, el retorcimiento del mundo absurdo se suaviza. Destaca sobre las tablas con *Margarita y los hombres* (1934), *Los hombres rubios* (1941) o *El baile* (1952). En una línea similar, encontramos a López Rubio, ingenioso con el idioma, lúdico; no aborda los grandes temas sino que se atiene al día a día común e ínfimo del ser humano. Cultiva la línea de lo inverosímil en personajes y situaciones, sin melodramas, en obras como *De la noche a la mañana* (1929), *La casa de naipes* (1930), *Celos del aire* (1950) o *La otra orilla* (1954).

Por su parte, Jardiel Poncela fue el más exigente con su público, al que entendía con una capacidad mental especial para la captación de su humor. Este lo desarrolló a través del gesto, hiperbólico, extraño dentro del contexto cotidiano, en un juego de burla pero desde una visión tolerante, sin una actitud crítico-ejemplificadora; no pretendió dar lecciones, solo mostrar la sinrazón del mundo, auspiciado en la atemporalidad de la que dotó tanto al conflicto como a los personajes. Para ello, recogió estrategias teatrales frecuentes en la tradición junto a elementos de la Vanguardia y el Surrealismo.

Por último (de *Tono* nos ocuparemos más adelante), en Miguel Mihura, como en el resto de sus compañeros, no cabe la crítica sancionadora, malvada; de nuevo, muestra un humorismo aparentemente inofensivo, pero donde la lógica se subvierte completamente para dejar espacio a la incongruencia. Su obra supone el triunfo del absurdo, desde el principio, sin momentos de sobresalto o sorpresa (frente a Jardiel), la lógica aparece rota, la experiencia carece de paradigmas a los que aferrarse. Mihura nos propone así, un mundo nuevo, absurdo de pies a cabeza.

Alás-Brun establece, en *De la comedia del disparate al teatro del absurdo*, una diferenciación genérica entre los miembros de este «Otro 27» y para finales de la guerra distingue 3 subgéneros de teatro del humor en este grupo: la comedia «de la felicidad», donde encuadra a López Rubio, Edgar Neville y Victor Ruiz Iriarte; el «teatro de lo

inverosímil», con Enrique Jardiel Poncela; y la «comedia del disparate», con Miguel Mihura, Antonio de Lara Gavilán, Alvaro de Laiglesia y Joaquín Calvo-Sotelo. De lo que hablaremos con detalle en el capítulo II (1995: 33 y ss).

Ya se ha visto que junto a estos cinco, circularon en ambientes similares otros personajes, a saber: Francisco López Rubio, Ugarte, Bot, Sileno, K-Hito, Enrique Climent, José Caballero, Hidalgo de Caviedes, Alberto Sánchez, Alfonso Ponce de León, García Herreros, Álvaro de Laiglesia, Luis Quintanilla...y tantos otros intelectuales «modernos» que colaboraron en revistas y tertulias durante aquellos años. Nombres que se suman o restan, según quién recoja la nómina, pero en la que nunca faltan Neville, Jardiel, José López Ríos, *Tono* y Mihura, si se refiere a la denominada como «Otra generación del 27». Pero ¿por qué se clasifica como otra y no se engloba dentro de la Generación del 27 ortodoxa?

Pedro Laín Entralgo afirmaba: «Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra generación del 27, la de los “renovadores” –los creadores más bien-, del humor contemporáneo» (Cit. en López Rubio, 2003: 42); y Lázaro Carreter, en su contestación al discurso de ingreso de López Rubio, manifestaba la necesidad de diferenciación de los dos grupos generacionales:

Ha titulado su discurso López Rubio “La otra generación del 27”, queriendo reivindicar, de acuerdo con algunos críticos, la existencia de un grupo paralelo al que asume por antonomasia, con pleno derecho y gloria, aquel marbete clasificatorio. No ha tenido la pretensión de introducirse en él con los suyos, forzando un molde tan sólido como prestigioso. No podía pretenderlo por muchas razones (Carreter, 2003: 92)

Esa otredad les ha venido impuesta por diversas razones, que hacen divergir a ambos «veintisietes» y a las que la crítica se aferra de continuo. Una de las más aludidas es el cultivo de géneros diferentes: si la Generación del 27 fue esencialmente poética, con una clara preferencia por la lírica, la Otra Generación del 27 tomó el teatro como meta y máxima expresión de su arte. Parece insalvable esta división genérica, a pesar de que autores como Lorca o Alberti (especialmente el primero, cuya producción teatral está a la altura, sino por encima, de su obra lírica) dedicaron parte de su genio al teatro y, entre “los otros”, Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio, coquetearon con la poesía.

Si bien la razón anterior puede resultar un apunte excesivamente simplificador, su concepción del arte los sitúa en los antípodas: ambos 27 se sirvieron de la tradición,

acomodada a las nuevas propuestas de vanguardia, pero mientras los primeros siguieron una estela juanramoniana, de corte elitista, en la que el arte solo estaba destinado a unos pocos privilegiados y entendidos, el grupo que ahora nos ocupa pretendió una «vocación pública», llegar al máximo público, al mercado oficial, intentando un canal que les permitiese mantener un contacto más directo con su audiencia (de ahí el importante papel de las revistas entre nuestros humoristas). A pesar de esta concepción tan dispar de la recepción, todos ellos optaron por una literatura de corte intelectual, un arte que requería de predisposición mental (sobre todo en Jardiel Poncela<sup>5</sup>); aunque para los humoristas, esto no pretendía una oscuridad de sentido que los poetas buscaban.

Por último, habría que añadir un tercer factor para esta separación, factor que durante años les ha hecho flaco favor a los de la «Otra» generación y que responde a criterios extraliterarios: la ideología política. Los del 27 mantuvieron siempre unas ideas afines a la izquierda; en cuanto al otro 27, lo que en un principio se entendió como un grupo de escritores liberales, con el estallido de la Guerra, pasó a considerarse un grupo de escritores franquista; y por ello se les estigmatizó durante años. Se les criticó no solo por comulgar con el régimen sino por cultivar una literatura no comprometida, no beligerante. Se puso en duda su innegable calidad bajo las etiquetas de «literatura evasivista», «alta comedia», «comedia burguesa», «teatro de la derecha»...y se les condenó durante años a la desatención.

Sin embargo, el testimonio de los propios autores advierte de que se encontraban al margen de la vida política y que su literatura nunca atendió a derechas o izquierdas: «Nada de Política, nada de paisaje. Ningún chiste fácil ni zafio, la actualidad indispensable» -dice el propio López Rubio-; y respecto a Edgar Neville añade:

Sin ambiciones políticas, que es la más limpia conducta que puede tener un humorista, porque en cuanto empieza a tener ambiciones y a militar en un partido, deja automáticamente de ser humorista, que está obligado al desinterés y a la independencia [...] Estos humoristas vivieron del poco o mucho dinero ganado [...] pero nunca ninguno de ellos en favor de los gobiernos constituidos. (López Rubio, 2003: 66)

José Carlos Mainer ha visto la coincidencia de estos autores en una ideología de derechas como factor decisivo para el desarrollo del humorismo. Según él, el humor

---

5. «particularmente, la literatura humorística [...] me sirve para medir la inteligencia de las personas de un golpe y sin equivocarme en un solo caso» (Cit. en Sánchez Castro, 2006:81)

surge por una reacción de miedo y sorpresa ante una realidad, lo que provoca un malestar que acentúa la infantilidad y el absurdo; esta sensación quedaría cortada e imposibilitada por «el vértigo de la razón», en el hombre de izquierdas (2002: 31).

Otros críticos como Rodríguez de la Flor sí han visto en el grupo un «humorismo alejado de las cuestiones políticas, reflexivo más que efectista» (Cit. en López Rubio, 2003: 43). A pesar de todo ello, es evidente que se situaron en una postura más favorable al bando Nacional que otros intelectuales de la época, basta acercarse a las páginas de la revista *La Ametralladora*. Sea como fuere, esta consideración debe quedar al margen de su evaluación cualitativa, para la que el valor estético ha de ser el único juez.

Por todas estas divergencias entre los del 27 y los del otro 27, Lázaro Carreter concluye:

No veo necesidad de tomarle el rótulo a la llamada «generación» del 27, que fue, que es, un grupo milagrosamente afín de poetas nacidos en el último rincón del siglo XIX, para denominar a este otro grupo, más reducido [...] Dejándolos sin nombre común, nada sucede; gozan del suyo propio y basta. (Lázaro Carreter, 2003: 93)

De modo que reivindicamos su concepción como «Otra Generación», en aras de restituir el prestigio que merecen por la calidad de su trabajo y por ser un grupo que, al igual que el de los poetas, se encuentra unificado bajo una misma concepción del arte, un camino similar, el magisterio de Gómez de la Serna, un tiempo cronológico común y la amistad.

Existen, desde luego, una serie de convergencias entre ambas generaciones, siendo la más evidente, sin duda, su convivencia temporal; pero no se debe olvidar que comparten, como apunta Lázaro Carreter: la atracción temprana por el cultivo de las artes, el origen burgués, que les da una posición acomodada para dedicarse a la producción literaria; las relaciones de amistad entre escritores de ambos grupos, la voluntad de renovación y apertura de España (derriban fronteras y permanecen atentos al mundo con un interés desorbitado por lo nuevo); y, un punto de encuentro esencial y especialmente interesante para este trabajo, la fascinación y fructífera relación con el cine (2003: 92-93). Vicente J. Benet explica esta consideración del cine como arte fundamental en los dos 27 por ser «un lugar en el que la cultura de masas se unía a la reflexión estética» (Benet, 1998: 51).

### 1.1.1. «Tono, el ángel del grupo»



Tono

Así se refiere a Antonio de Lara Gavilán, *Tono*<sup>6</sup>, Fernando Fernán Gómez en el volumen que recopila una serie de artículos bajo el título *Desde la última fila. Cien años de cine* (Romera Castillo, 2001: 63). Tenemos pocos datos de los primeros años de nuestro autor, e incluso sus amigos, como López Ríos, recuerdan que no sabían mucho del tiempo anterior al momento de conocerse; *Tono* siempre bromeaba al respecto y se mostraba reservado, aunque llenó su obra de referencias biográficas. Nació en Jaén, hijo de un trabajador de Hacienda malagueño. Abandonó muy pronto el colegio, a tenor de lo cual Mingote decía que «nadie puede imaginar quién habría sido capaz de inventar Tono si hubiera ido a la escuela (fue lo justo para apenas aprender a leer)» (Cit. González Grano, 2005: 162). Su familia se mudó a Valencia, donde comenzó en su adolescencia a colaborar en la revista *El guante Blanco*, fundada por Maximiliano Thous. No se mudaría a Madrid hasta su segundo matrimonio, a los veintiuno. Ya en la capital trabajó como ilustrador en publicaciones como *Nuevo Mundo*, *El liberal*, *La Esfera*...y por supuesto, en *Buen Humor* y en *Gutiérrez*.

Destacó en su labor como dibujante con obras de trazo limpio, geométrico y con el llamado estilo «decó»; cultivó una forma de ilustración muy influida por la vanguardia dadaísta, expresionista e incluso constructivista, aunque su piedra de toque fue, sin duda, el Cubismo. Alcanzó el humor a través de la exaltación del hecho más mínimo, buscaba la esencia hasta la reducción del evento al absurdo, en una voluntad de deshacer la realidad y el tópico; un proceso que también se observará en su literatura. Se trató ya no de la búsqueda de la belleza nueva de la Vanguardia, sino que se instaló en la infantilidad, para mostrar la caída del sistema reinante, obsoleto, y para la esperanza de un futuro diferente. Esta concepción produjo un choque entre contrarios, entre lo real y lo irreal, introdujo lo incongruente en el mundo objetico, dando lugar a la risa (Pelta, 2002: 45 y ss). Antes de sumergirse en el ámbito literario, ensayó esta concepción deshumanizadora y pueril del arte en una serie de esculturas de animales en plancha metálica, que se expusieron en el Círculo de Bellas Artes hacia 1932. A su muerte,

---

<sup>6</sup> Las ilustraciones del capítulo provienen del especial de *ABC* del 5 de enero de 1978 con motivo de la muerte del escritor. Se toman de las páginas: 30, 31 y 33.

Antonio Mingote decía de su labor artística: «como dibujante fue original y poderosos [...] *Tono* fue un innovador total en el dibujo. Como humorista es inimitable» (Cit. ABC, 1978: 30).

Con el estallido de la Guerra Civil, se marchó a Biarritz, desde donde se hizo cargo de *Unidad* y de *La voz de Guipúzcoa* y participó en *Hierro*, *Vértice*, *Fe* y en *La Ametralladora*, en la que se establece definitivamente no solo ya como ilustrador, sino como escritor. «Cuando la guerra, cambié el lápiz por la pluma» (Cit. Romera Castillo, 2001: 53) - dice el propio autor, que cogió la pluma para obras como *100 Tonerías* (1938), una recopilación de chistes, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1939), comedia en colaboración con Mihura y, con este mismo, el guion de *Un bigote para dos* (1940); estas dos últimas propuestas, incomprendidas por un público desconcertado que en su mayoría las rechazó.

Fue muy habitual el trabajo a dos manos entre Tono y Mihura, bajo la rúbrica Tomi-Mito (adviértase dentro de esta concepción lúdica del arte, el capicúa que crea su firma), a quienes unió también una gran amistad y una profunda admiración. Su primer encuentro lo recuerda Miguel Mihura así: «un día ocurrió el milagro. En la redacción de *Buen Humor* o de *Gutiérrez*, no recuerdo bien, alguien nos presentó: Aquí, Tono. Y aquí, Mihura. Y yo creí que se abría el techo de la habitación y salían estrellas en el cielo cuando *Tono*, el maestro, me dijo: Las cosas que hace usted me gustan mucho. Son muy graciosas» (Cit. C.L.A, 1978: 33). La labor conjunta no se redujo a estas obras, sino que se fue dando desde las páginas de *Buen Humor* y a través de las distintas revistas en las que coincidieron; alcanzó su cúspide cuando, en 1941, Mihura le pidió que formase parte de *La Codorniz*, máximo exponente del nuevo humor, en una vuelta al estilo previo a la Guerra civil.

Antonio de Lara no solo bebió del ambiente cultural madrileño. A partir de 1923, perfiló su estética en sus numerosas visitas a París, donde colaboró con las revistas de moda, *Candide*, *Le Sourire*, *Le Rire*, o *The Boulevardier*, empapándose del humor rompedor que abanderaban personalidades como Cami. La nueva tendencia francesa adoptó los postulados surrealistas de André Breton, para evitar cualquier manifestación representativa y dar rienda suelta a lo onírico, a la ensoñación, en la búsqueda de la libertad creadora .

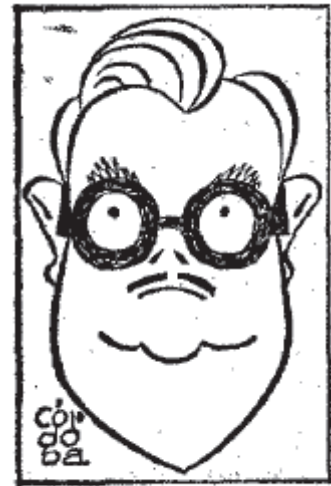
Puso fin a sus idas y venidas a París cuando, gracias a la intercesión de Neville, fue llamado a Hollywood para trabajar en la Metro. Así en septiembre de 1930, embarcó rumbo a América en el *Leviathan*. Nada mejor, a pesar de que la cita resulte algo larga,

que dejar que el propio autor nos dé a conocer su experiencia y, con ello, más de su personalidad:

Todo empezó un verano cuando más tranquilo me encontraba en la playa de San Juan de Luz, dedicado a ponerme moreno, que es una manía que se tiene sin motivo justificado, cuando se es joven, recibí un telegrama de Conchita Montes, estrella máxima del cine español en Hollywood. Me decía que me presentara en los despachos de la Metro Goldwin Mayer en París para ultimar un contrato. Aquel mismo día tomé el tren y me dirigí a la mencionada productora, esperando encontrar en la puerta a ese león que bosteza en todas sus producciones. Pero en lugar del león me encontré con una señorita que aunque también tenía melena, no debía ser dicho león, pues me dijo muy a mable: «Pase usted, Mr. Lawrence le espera...»

«¿Quiere ir usted a Hollywood?»

«Mi primer impulso fue decirle que sí y que era muy guapo y que muchos recuerdos a su familia. Pero la realidad profesional frenó mis impulsos y le pregunté en qué condiciones [...] El documento estaba en inglés y yo sabía decir solo *oui*. Aun así comprendí porque para las cuestiones de dinero se tiene un instinto muy políglota que me ofrecían 250 dólares semanales. Traduje en mi mente los 250 dólares en pesetas y estas en corbatas, que era mi media financiera y me daba un total de 450 corbatas semanales. Las demás cláusulas del contrato supuse que serían como las de todos los contratos, o sea, que ellos tenían derecho a todo y yo no tenía derecho a nada, pero como uno es interesado y con 450 corbatas iba que ardía, firmé aquel contrato. (Cit en Cano Jiménez, 2001: 347)



Tono

Palabras de *Tono* que dan fe de su permanente sentido del humor inteligente y que, además, lo dibujan como el bohemio elegante y un poco manirroto que era; José María Torrijos recuerda, en *López Rubio. La Otra generación del 27. Discursos y cartas* (2003), que fue el único que perdió dinero en Hollywood por sus gastos desmedidos, tales como un perro de 800 dólares, lo que equivalía al sueldo de un mes, y un coche nuevo.

Su labor artística en la meca del cine fue escasa, solo participó en el guion de *La fruta amarga* (versión en español de *Min and Bill*) y prometió a Chaplin realizar el cartel para el film *Luces de ciudad*, pero nunca llegó a pintarlo. Tal vez fuera el que menos trabajó, pero lo disfrutó como ninguno cultivando buenas y variopintas amistades con Chaplin, Einstein o Eisenstein e, incluso, enseñando a hacer las «mejores



paellas» –en opinión de López Rubio (Torrijos, 2003: 31). No obstante, de su experiencia en el cine americano se trajo las técnicas propias del cine mudo, entró en contacto con el *slapstick* de films de «garrotazo y tentetieso», con el ambiente ingenuo e inocente y con la construcción a partir de la acumulación de hechos estúpidos para crear el absurdo. De manera que no fue un viaje en balde, esta estancia en Estados Unidos le sirvió también para que, a su vuelta a España, los estudios Chamartín confiaran en él como realizador y como director de una de sus películas; pero el estallido de la Guerra civil truncó el proyecto (Aguirre, 1995: 319). Por fin en 1952, ejerció de director en *Canción de medianoche* y *Habitación para tres* y como guionista en *La quiniela*, entre otras películas. La cercanía con la industria cinematográfica repercutió incluso en su labor periodística y cristalizó en la fundación de dos revistas cinéfilas, *Cámara*, iniciada en 1941, y *Foco*, de 1952; además dejó huella en las múltiples referencias a la experiencia hollywoodiense que recogió en sus obras de creación literaria (la novela *Cuando yo me llamaba Harry*, por ejemplo, y algunas obras teatrales: *La última opereta*, *¡Qué bollo es vivir!*, *Tiita Rufa...*)

Durante su vida en Madrid, acudió fielmente a la tertulia de Gómez de la Serna en el Pombo, a la de La Granja del Henar y fue asiduo del Café de Fornos, donde compartía la tarde con Julio Camba y Julio Romero de Torres, entre otros. Admiró a Muñoz Seca y a Arniches, pero renegó de Jacinto Benavente, cuya tertulia nunca frecuentó; y como el resto de sus compañeros de generación, siguió la nueva línea marcada por Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez y Julio Camba.

En cuanto a su labor teatral, se inició con la colaboración en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, donde Mihura le mostró la técnica dramática. A partir de aquí inició una andadura solo o en compañía que le llevaría por numerosos títulos (se incluye en anexo una lista de la producción literaria de Tono). Adoptó la fórmula aprendida de Cami en París para desarrollar lo que denominó «funciones»; la elección de esta nomenclatura, al margen de la teoría crítica, hizo que, en muchos casos, su obra no fuera bien valorada: Haro Tecglen decía, en 1951, que «*Tono* escapa al rigor literario y artístico desde el momento que clasifica su obra como 'funciones' y nada más [...] naturalmente, este teatro no pudo tomarse en serio» (Cit. González Grano, 2005: 171); más ácido se mostró todavía Sergio Nerva, que acusó a Antonio de Lara de hacer que todas sus obras fueran iguales.

Varios críticos aludieron a la falta de calidad del teatro de Tono por la ausencia de una estructura dramática ortodoxa, de manera que el interés hacia su obra quedaba

reducido al mero chiste. Se debe recordar que la «Otra generación del 27» ha sufrido, hasta hace poco, una minusvaloración continua por parte del ámbito académico, por razones ya comentadas, y una falta de entendimiento por parte del público, de manera que la visión que se ofrece de estas apreciaciones, de 1951, parecen haber quedado obsoletas. De hecho, el propio Marquerie destaca, en relación a *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, su audacia y originalidad, que resultan en una «gracia inimitable», por ser capaces de llevar a cabo, junto a Mihura, un «gran experimento escénico, que se sale de todos los caminos trillados, ramplones y vulgares» (1944: 153).

Es verdad que este autor carecía de preparación en el ámbito de la «carpintería» teatral, pero aprendió de compañeros, de las estructuras cinematográficas, de su experiencia de espectador y de los colaboradores; obvió las clasificaciones genéricas para, según él mismo cuenta, evitar las correcciones y los encasillamientos de los críticos y tener una mayor libertad de forma. Intentó destruir el esquema realista, incluso desde la materia textual y siguiendo el espíritu deshumanizador de las Vanguardias y Ortega, optó por la destrucción de las reglas técnicas; en esto, tanto como en sus humoradas, se encuentra la originalidad y el valor de *Tono*. Bien es cierto que en algunos trabajos de autoría compartida, los preceptos del humorismo más novedosos y la ruptura formal se vieron suavizados por la otra mano que intervenía en el proyecto, que a menudo era de tinte nada «codornicesco».



Aun así, *Tono* fue el más fiel a las líneas del Nuevo Humor a lo largo de toda su producción; Miguel Pérez Ferrero en un panegírico a su muerte llega a nombrarle: «padre del nuevo humorismo español» (1978: 32), y Ángel Palomino le describe como «el más puro de los humoristas de España» (1978: 33). Ya desde los inicios del autor, el propio Gómez de la Serna advirtió un instinto especial en él para el ingenio: «Yo me di cuenta de lo que iba a significar desde el primer momento cuando no estaba aún radicado en

el arte. Alguna noche había aparecido por el primer Pombo» (Cit. ABC, 1978: 31); y descubrió una capacidad catalizadora sobre el resto de integrantes de aquella Generación (Torrijos, 2003: 18, 25). Sin duda, fue un humorista de una agilidad verbal deslumbrante, con un humor inteligente, el cual convirtió en filosofía de vida y que incluso en los momentos cercanos a la muerte lo acompañó. Falleció el 4 de enero de 1978 en el Hospital de la Cruz Roja de Madrid por una infección respiratoria. Si en algo

han coincidido todos sus amigos y compañeros ha sido en su buen talante, su bondad y su permanente voluntad de hacer reír, desde una mirada tierna e ingenua de la realidad. El especial de ABC en torno a su muerte evidencia la «vitalidad y el humor asombroso» (1978: 30) de este personaje.

### 1.1.2. Un país de cine

El cine posee, sobre las demás [artes], una razón de sincronismo que le une estrechamente a nosotros; y es que tiene más o menos la edad del siglo, nuestra edad. Es su coetaneidad con nosotros, su instantismo, su presentismo – dice Guillermo de la Torre (Cit. en Núñez García, 2000: 417).

Los intelectuales de ambos 27 (excepto *Tono*, de cuya infancia y adolescencia apenas sabemos nada) crecieron en familias que gozaron de una posición privilegiada y una sana economía, lo que permitió que desde niños mantuvieran relación con la clase intelectual y política y tuvieran acceso a libros, teatros, revistas y a un cine que se preparaba para el sonido; de modo que su contacto con el séptimo arte silente fue constante.

Pero, como bien muestra Guillermo de la Torre en la cita con la que se abre este capítulo, el cine atrajo a toda la intelectualidad de la época, de acuerdo con una concepción vanguardista de experimentación, novedad y juventud<sup>7</sup>.

*La Gaceta Literaria*, fundada por Ernesto Giménez caballero en 1927 supuso un acercamiento muy fructífero al cine, especialmente al cine cómico americano, por una nueva generación de autores que se tomó la valoración expresiva y artística de este como una actitud generacional. Los miembros de esta revista, dispuestos a tomar las innovaciones cinematográficas en su obra literaria, visionaron multitud de filmes que no alcanzaban el éxito en el circuito comercial pero que exponían las nuevas ideas de la vanguardia europea en el Cine-club español, desde donde se propusieron potenciar las

<sup>7</sup> El propio Gómez de la Serna, que no acudió a Hollywood pero sí mostró un fuerte interés por el cine, escribió, en 1923, *Cinelandia*, que contenía textos como «Morirse en Hollywood». Además desde las páginas de la *Revista de Occidente*, los intelectuales del momento manifestaron su fascinación por la técnica cinematográfica y su cinemática: de 1925, data el artículo de Fernando Vela «Desde la ribera oscura», de 1927, el de Antonio Espina, «Reflexiones sobre cinematografía», y de 1929, «Indagaciones del cinema» de Francisco Ayala. En 1925, Guillermo de la Torre colaboraba en el auge de los estudios cinematográficos con su capítulo «Cinematografía», dentro de *Literaturas europeas de vanguardia*. Años más tarde, ya a mediados de siglo, aparecerían estudios como «Un ensayo acerca del cine» (1955) de Tierno Galván y otros muchos de Francisco Ayala, que durante toda su vida mostró una gran curiosidad por el cine.

novedades fílmicas (Utrera, 1982: 19-22). De hecho, esta misma revista tenía una sección de cine dirigida por el propio Luís Buñuel, que desde 1930, pasó a Juan Piqueras, y varios de los números se dedicaron íntegramente al cine (Urrutia, 1984: 16).

Junto a las revistas se da también una revolución editorial en torno al cine con libros de Martínez de la Riva, César Arconada, Francisco Ayala, Carlos Fernández Cuneca, Guillermo Díaz-Plaja, etc. Hasta el punto de que en 1933 se funda el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (G.E.C.I), con personalidades como Benjamín Jarnés, Rafael Gil, Alfredo Miralles o Manuel Villegas, que proclaman que el cine es «una de las más poderosas fuerzas de nuestra época: un arte nuevo, un medio de cultura, un arma política, económica, social» (Cit. Urrutia, 1984: 17).

Ya en los primeros años de la década de los se empezaba a observar este interés por el cine comienza con el ascenso, en el teatro, de los dramas policíacos y el surgimiento de textos dramáticos subtítulos como «películas cómicas habladas», ya que «eran productos diseñados con la misma habilidad y rutina que los géneros cinematográficos» (Morales, 2003: 95), a partir del misterio, la sorpresa, el detective, lo fantástico, etc. Además, las técnicas cinematográficas empezaron a trascender la pantalla hacia las tablas en obras como *Trampa y cartón* de Muñoz Seca, que en 1913 se estrenó acompañada de unas proyecciones cinematográficas (Morales, 2003: 94-95).

Esta pasión por el cinematógrafo convive con la polémica acerca de la preminencia de los elementos literarios o los espectaculares en la representación teatral. Como recuerda Rafael Morales, «un bando seguía defendiendo el componente verbal como esencia del teatro; el otro requería un tratamiento más plástico, donde se priorizarán los códigos de la imagen y de la acción» (2003:86): Los primeros apoyaron la palabra como centro del teatro ante la indefensión que veían frente al cine en el terreno de lo plástico, mientras que los segundos entendieron el séptimo arte como una fuente de renovación del teatro. Profundizaremos en la relación del cine y el teatro en el próximo capítulo.

Dentro de esa posición de reticencia al cine, también se encontraba la Universidad y los organismos culturales, no por la preferencia por el lenguaje verbal sino por «considerarlo de origen verbenero» y debido a «un falso sentido aristocrático del saber» (Urrutia, 1984: 19). Habrá que esperar hasta la década de los 30 para que el cine empiece a incorporarse a la enseñanza universitaria.

Otro punto de fortalecimiento social en cine fue que en la lucha contra la

entendida como crisis del teatro<sup>8</sup>, hacia la década de los 20, el cinematógrafo vino a salvar de la bancarrota a las salas teatrales<sup>9</sup> con unas cintas de técnica elaborada y «más seductoras en su dimensión espectacular» (Morales, 2003: 90) que las antiguas. Un dato curioso dado que la crisis se veía como consecuencia, por un lado, de la subida de los impuestos y de los gastos de producción y por otro, en opinión de unos pocos, del advenimiento del cine (Morales, 2003: 89-90).

El 19 de septiembre de 1929 se presenta *Innocents of Paris* en el Teatro Coliseum de Barcelona; el estreno de este melodrama supone el establecimiento definitivo del cine sonoro en España. Sin embargo, la entrada del sonido supuso más que una inyección de energía, una crisis en el sector, ya que nadie se atrevía a invertir mientras, según informa Luís Fernández Colorado, no se extinguieran las sospechas de un posible monopolio del Estado sobre la industria cinematográfica y no se resolvieran las grandes dificultades técnicas que conllevaba la revolución sonora (2002:55). El valiente fue Ricardo Ugorti, empresario entusiasta con intereses en diversos medios (Unión Radio, *El Sol*, *La Voz*, la editorial Calpe...) y creador de la productora Filmófono.

La introducción del sonido en la imagen trajo grandes complicaciones a la hora de la sincronización de ambas, lo que los intelectuales del momento supieron convertir en una oportunidad de experimentación y de juego vanguardista. Pretendieron que el sonido tuviese un papel tan esencial como la propia imagen y así, optaron por aprovechar el choque entre ambos para desarrollar nuevas realidades, donde lo irracional tenía cabida y donde lo esencial no era tanto la capacidad representativa como la evocadora. Se situó, al igual que las nuevas literaturas surgidas en estas décadas primeras de siglo, entre la vanguardia renovadora y la tradición decadente y siguió una línea similar a la propuesta por el ruso Dziga Vertov, de Kino-Glaz o Kino-Pravda; donde la cámara, en una concepción cuasi-futurista, se convertía en elemento volitivo en busca de una emoción plástica propia, al margen de los impulsos humanos. Es aquí donde el humorismo adquiere una posición preponderante, privilegiada con la introducción de situaciones desconcertantes, una nueva objetividad en las que las conexiones conceptuales al uso se difuminan para generar mundos alternativos. Esto

---

<sup>8</sup> Rafael Morales, siguiendo la línea expuesta por Vilches y Dougherty, relativiza tal crisis, afirmando que desde la temporada 1918-1919 a la de 1925-1926, los estrenos habían aumentado de 180 a 254 y las representaciones, de 9417, con 617 obras diferentes, a 11856, de 668 obras diferentes (2003: 87).

<sup>9</sup> Rafael Morales cuenta que alrededor de 1907 la tónica era la contraria: el teatro acudió en ayuda de un cine del que el público estaba ya cansado, de manera que se proyectaban las películas y se le añadía una obrita de un solo acto para completar la programación cinematográfica (2003:90).

supondrá la creación de un ritmo propio que liberará a la imagen de la teatralización.

Teatralización que muchos artistas más conservadores habían defendido para la dignificación del cine: su faceta popular y su relación con la industria y el capitalismo había hecho complicada la legitimización del nuevo arte ante ciertos autores, que optaron por lo que se llamó el *film d'art*, un intento de transvasar los mecanismos y procedimientos dramáticos al cine. Algunos escritores, como Ramón Gómez de la Serna, advirtieron del peligro empobrecedor de esta imposición de moldes y abogaron por el desarrollo de estrategias de montaje propias en un arte total, un *Gesamtkunstwerk*, que traía un sinfín de nuevas posibilidades; manipular la naturaleza presentada a través de medios técnicos, abrir nuevos universos ficcionales, convertir en personajes elementos hasta entonces inauditos...en definitiva, “vitalizar el teatro”, tal y como afirmaba Antonio Espina en la *Revista de Occidente* (Cit. en Benet, 1998: 54).

Así, a partir de esta explosión del cine sonoro, en España se desarrolló una nueva voluntad creadora cercana al Ultraísmo, que aprovechó la fragmentación y la técnica del collage literario para la introducción de procedimientos contrapuntísticos. Se pretendió que el juego con la palabra ofreciese una mayor subjetividad, un camino para la ruptura de la fidelidad realista, ya no solo con el uso del sonido, sino también en el no-uso, descubriendo las posibilidades del silencio: «[...] ahora el silencio no lo será todo. Será un factor más que se une al nuevo cine» –dice Ramón Gómez de la Serna al respecto (Cit. en Benet, 1998: 53). Ejemplos de esta tendencia pseudo ultraísta y de reciclaje de fragmentos fueron los títulos recogidos en *Celuloides Rancios* (1933) o *¡Es mi hombre!* (1927), dirigida por Carlos Fernández Cuenca y ambas con guion de Jardiel Poncela.

Esta tendencia vanguardista evolucionará al «cinedrama estúpido», consistente en volver a doblar la película, o tomar una película muda, y superponer una banda sonora con diálogos burlescos sobre la temática dramática, ya que los melodramas era uno de los blancos más habituales; buena muestra de ello son *Mauricio o una víctima del vicio* (1940) de Jardiel Poncela, a partir de *La cortina verde* (1916) de Ricardo de Baños, o *Un bigote para dos* (1940) de Tono y Mihura, a partir de *Unsterbliche Melodien* (1935) de Heinz Paul. Jardiel, Mihura y Tono, cuenta Alás-Brun, fueron pioneros en este nuevo «género» cinematográfico (1995: 147).

Otro de los procesos consistió en invertir la técnica del «cinedrama estúpido» e introducir en el hilo sonoro de una farsa cómica, planos insertados disparatadamente; de esta manera creó, Jardiel Poncela, los cuatro films de *Celuloides cómicos*.

No se puede hablar del cine de los '30 sin reseñar el nombre de Federico García Sanchiz, productor de *Impresiones de mi viaje América* (1934), *Algo sobre España* (1934) o *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!* (1932, dirigida por Edgar Neville) entre otras; charlista convencido que puso a prueba las convenciones genéricas y retó a la credulidad de la audiencia, como también lo haría Neville en *Falso Noticiero* (1933). El éxito de esta tendencia a parodiar los géneros cristalizó en la creación de Charanga Films en 1934, con títulos como *Se ha fugado otro preso* (1935), de León Artola, secuela humorística de la película de 1934 de Benito Perojo *Se ha fugado un preso*. Los reyes de este género serían Edgar Neville (*Do, re, mi, fa, sol, la, si*, de 1935), Jardiel Poncela (*Margarita, Armando y su padre*, de 1937, a partir de *Camille*, 1936, de George Cukor) y Maroto (*Una de fieras*, 1934, *Una de miedo*, 1935, ...*Y ahora...una de ladrones*, 1935, trilogía para la que contó con Miguel Mihura como guionista).

Además de estos, muchos otros artistas del momento se dejaron seducir por la actividad cinematográfica, baste añadir nombres como Pío Baroja, Lorca, Buñuel, Alberti, Dalí, Salinas, etc.

No hay muchos de la llamada Generación del 98 que cultivaran el cine, por ello es significativo el interés de Pío Baroja, que en 1928 permitió el rodaje de su novela *Zalacaín el aventurero* y que en 1929 intentó su propia aventura con el guion *El poeta y la princesa o el cabaret de la Cotorra Verde. Novela-film*. De sobra conocida es la inclinación de García Lorca por el séptimo arte, afición que cuajó en *Viaje a la Luna*<sup>10</sup>, de 1929, a raíz de su amistad con el diseñador gráfico Emilio Amero. Dalí, por su parte, creó en colaboración con Buñuel el exitoso cortometraje de *Un perro andaluz*, presentado en París en ese mismo año de 1929, y escribió el guion cinematográfico *Babaou*; además se cree que realizó algún otro para los hermanos Marx. Rafael Utrera recuerda también, en *Ludus*, el texto para la gran pantalla del intelectual Rafael Porlán Merlo y añade que, junto a estos cuatro artistas, escritores como Cernuda, Salinas o Alberti atendieron al fenómeno cinematográfico en su poesía; este último en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* recoge poemas a Charlot, Lloyd, Keaton, Harry Langdon o Stan Laurel (Urrutia, 1984: 15). Ayala o Díaz-Plaja, por su parte, lo recogieron en sus ensayos y Jarnés, Gómez de la Serna, con títulos como *Cinelandia* o su participación en la «Proclama futurista a los españoles, y Carranque hicieron lo propio a través de la novela (Utrera, 2000: 403 y ss). Todas estas alusiones son prueba

<sup>10</sup> Podemos encontrar esta obra editada por Rodríguez Monegal en Madrid: Pretextos, 1995.

suficiente para afirmar que el ambiente cultural del momento se hallaba embebido en la actividad cinematográfica: «[El cine] está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo él joven y vivo, y se nos adapta y nos envuelve como una camiseta de sport» –dice Fernando Varela en 1925 (Cit. en Núñez García, 2000: 417).

Sin embargo, a pesar del entusiasmo que se respiraba, hubo ciertas reticencias, por parte de estos mismos autores, a la sonoridad con, a menudo, preferencia por el cine mudo. Esta tendencia daba prioridad a la imagen y entendía la palabra, según Fernández Colorado, como un nivel precario, subsidiario del gesto, empobrecedor de la capacidad evocadora de la imagen<sup>11</sup> (2000: 55 y ss). Así, Edgar Neville declaraba para *La Gaceta Literaria* en 1930:

El cine hablado es un hecho. Mecánicamente es maravilloso. Pero artísticamente ha matado la bonita interrogación que tenía el cine mudo. El mudo es cine para gente con imaginación. El hablado es cine para explicar lo mismo que el mudo a las personas que carecen de ella. (Cit. en Romera Castillo, 2001: 55)

En la misma línea se yergue la opinión del maestro Ramón Gómez de la Serna que, desde su tertulia del Pombo, expone sus dudas y reticencias hacia la sonoridad. Es decir, a pesar de la modernidad del nuevo cine, los artistas siguieron manteniendo un gusto especial por esa estética ingenua y ensoñadora del cine mudo, tan productiva para el cine cómico y que el sonido había dilapidado. La mudez se convertía en una cualidad apreciada contra la verborrea.

No se puede cerrar este breve recorrido por el estado del séptimo arte en la España de los '30 sin recalar en el éxito del dibujo animado, donde los ilustradores encontraron su espacio dentro de la industria cinematografía. De nuevo, Ricardo Urgoiti tuvo un papel esencial al hacerse cargo, junto con Enrique Herreros, de la distribución de Krazy Kat o Mickey Mouse, llegadas desde Estados Unidos. Pero también se desarrollaría el género de animación con producto nacional gracias a Antonio Got, K-Hito y Joaquín Xaudaró, que en 1933 crearon S.E.D.A, reuniendo en ella a dibujantes llegados desde las páginas de revistas del tipo de *Buen Humor*; a esta fundación se deben títulos como *Un drama en la costa* (1933) o *Francisca, la mujer fatal* y *El rata*

---

<sup>11</sup> Con la introducción del sonido, surgió toda una polémica en torno a la sonoridad o mudez del cine. Muchos de los intelectuales del momento, como Ramón Gómez de la Serna, con Charlot (1933), Buñuel y Dalí, con *Un chien andalou* (1929), o Lorca, con *El paseo de Buster Keaton* (1925), el guion *Viaje a la luna* (1929), o *El público* (1930), reivindicaron el lirismo del cine mudo y la supremacía de las técnicas mímicas frente a las sonoras, apostando por la pantomima y exigiendo una “reteatralización” de la gran pantalla. Para una información más detallada, se puede consultar PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos, 2008.



*primero*, ambas de 1934.

Pero el contacto con la ciencia cinematográfica no se quedó en mera devoción y muchos de los intelectuales de la época tuvieron contacto directo con la meca del cine, cruzaron el Atlántico para trabajar en Hollywood y allí convivieron con las estrellas del momento.

### 1.1.3 La aventura Hollywoodiense

El 6 de octubre de 1927 se producía el estreno de la primera película sonora de la Historia: *The Jazz Singer*, dirigida por Aland Crossland. La irrupción de la sonoridad en la industria cinematográfica, sin el desarrollo de los métodos de doblaje, supuso la necesidad de grabar diferentes versiones según el idioma en el que se quisiera presentar. A esta llamada respondieron muchos escritores españoles, que llegaron a Hollywood para trabajar como dialoguistas; el trabajo era secundario pero, además de las múltiples experiencias vitales:

Hollywood era una buena academia para conocer los gustos del público, los resortes, y efectos del diálogo, la invención de un argumento, la economía de la acción, el ritmo de una comedia, incluso el ajuste de un papel a un actor o una actriz. (Torrijos, 2003: 37)

Se llevaron grandes dosis de experiencia artística y aprendieron del *slapstick*, los primeros planos, la renovación del vodevil...-como bien apunta Mercé Ibarz- en un paso más por liberarse de la tradición castiza del sainete; «Hollywood les reafirmó estéticamente» (Ibarz, 2002: 67).

Como López Rubio recuerda, entre multitud de anécdotas personales, en un primer momento se llamó a los escritores ya posicionados (Benavente, Arniches, que con mucho humor se excusó diciendo que no iba a los Estados Unidos porque no había agua de Solares, los Álvarez Quintero, Muñoz Seca...) pero estos lo rechazaron y los jóvenes de la “Otra generación del 27” no dudaron y se lanzaron a la aventura (2008: 48), todos excepto Mihura, que tenía problemas de salud a causa de una dolencia en la pierna (López Rubio habla de una cadera) (Torrijos, 2003: 31).

Trabajaron como dialoguistas en producciones en las que la palabra era subsidiaria de la imagen, lejos de las experimentaciones vanguardistas; la finalidad de la letra era acompañar y colaborar con las imágenes que captaba la cámara. Además actuaron como directores de diálogo en películas donde para conseguir la

sincronización, la grabación del sonido era directa; su presencia resultó imprescindible ya que el director americano se limitaba a reproducir los planos de la versión original con la máxima fidelidad pero sin conocer siquiera el español. También colaboraron con las productoras en la selección del material de acuerdo a los gustos del público, cansado de tanta españolada. Neville desarrolló un importante papel en estas tareas y consiguió traer a muchos de sus compañeros españoles a la industria hollywoodiense. A pesar de la afluencia de gente nueva, el cine pasaba por un momento difícil tras el crack del 29 y en 1931, varios estudios suspendieron la producción de versiones, excepto la Fox; la cual también abandonó los trabajos durante unas semanas a causa de la guerra entre españoles e hispanoamericanos por la imposición del acento propio. Aun así, aunque el doblaje comenzaba a ser una técnica factible desde 1931, hasta 1939 se continuó con la producción en español; sin embargo, a partir de 1932, no eran tan habituales las versiones multilingüe, en este caso españolas, sobre un original americano, sino que la mayoría eran films rodados directamente en español.

Por su parte, la lucha de dialectos no era solo un enfrentamiento de las variantes ex coloniales contra la de la antigua metrópoli, sino que era además una pugna por el control de la producción. Para evitar los conflictos y terminar con la «guerra de los acentos», se llegó a un español estándar que eliminaba los localismos y que luego quedó impreso en la producción de los humoristas del otro 27. Marta Sánchez Castro (2006) recuerda al respecto la escasa introducción de regionalismos lingüísticos en la obra de Mihura, Jardiel, López Rubio, Neville y *Tono*, ni siquiera como estrategia de humor (frente al casticismo de Arniches o a los andalucismos de los Álvarez Quintero).

Pero, a pesar de esta pugna dialectal, la experiencia estadounidense no solo les proporcionó un conocimiento del cine americano sino que les permitió entrar en contacto con las industrias cinematográficas hispanoamericanas, que, en el caso de Cuba o México, se hallaban mucho más desarrolladas que la española.

El primero en llegar fue Edgar Neville en julio de 1928. Andaba por América en sus labores de diplomático; había desempeñado cargos en Washington, en Tegucigalpa y de vuelta a Estados Unidos, se instaló en Hollywood durante unas vacaciones, pidió una excedencia y entró a trabajar en la Metro Goldwyn Mayer; allí participó en *El presidio* (1930) y en *En cada puerto un amor* (1931). A partir de él, llegaron otros autores: en 1930, convenció a la Metro de la necesidad de traer escritores prestigiosos para darle más relevancia a la producción hispana; y así es como José López Rubio y Eduardo Ugarte entraron a trabajar en el estudio. El primero permanecería allí durante cinco

años, pasando de la Goldwyn Mayer a la Fox; en sus primeros años de trabajo, sus adaptaciones eran firmadas por Martínez Sierra, al que se trajo de España como autoridad lingüística. Una de estas adaptaciones fue *Mamá*, primera producción directamente en español, que partía de un original de Martínez Sierra dirigido por Benito Perojo. A través de López Rubio, que aludió a la necesidad de una nueva mano que le ayudara con la ingente cantidad de trabajo, Jardiel pasó a engrosar la nómina de escritores españoles en Hollywood, en septiembre de 1932 y hasta mayo de 1933; volvería en julio de 1934 hasta abril de 1935. Por su parte, Neville consiguió que en septiembre de 1930 fuera llamado *Tono*.

Junto a *Tono* llegaron figuras como Buñuel, pero su experiencia, según apunta Mercè Ibarz en *Los humoristas del 27*, fue algo distinta. Buñuel venía del cine francés y contratado a través de París y su contacto con el «cine antiartístico» americano resultó frustrante y poco enriquecedor para su vertiente, más atenta a la vanguardia europea y al Surrealismo, como se puede ver en *Un perro andaluz*; su manera de hacer cine se vio poco influida por esta estancia. Nuestra autora advierte también cierto desencanto en Jardiel Poncela, que en su libro *Exceso de equipaje*, parece insinuar que Hollywood resultó un «viaje a ninguna parte» (Ibarz, 2002: 78). Jardiel sería el mejor captador de la ambigua experiencia hollywoodiense, de tono algo agri dulce por el carácter secundario y perecedero de sus trabajos. Si bien es indudable, que el autor pudo saborear también las mieles de la meca del cine, con la adaptación para la Fox en 1935 de *Angelina o el honor de un brigadier*, dirigida por Louis King, en cuyo rodaje gozó de plena libertad sobre reparto y decorados; y con la amistad de grandes personalidades.

Si de su labor allí ha llegado poco (no existe copia de la mayoría de sus adaptaciones), son muchos los testimonios que dan cuenta de su rica experiencia vital. Sin duda, lo más sonado es su estrecha amistad con Charles Chaplin. Tono, López Rubio y Ugarte lo conocieron la misma noche de su llegada y *Tono* contaba que «a las dos horas escasas de haber llegado a Hollywood, cenábamos con Charlie Chaplin y no dábamos empujones como si nos conociéramos de toda la vida» (Cit. en Torrijos, 2003: 33). Su amistad llegó a ser tan profunda que cenaba con el grupo de españoles en Nochebuena y su hogar parecía «la casa de España», según recordaba Scott Fitzgerald (Aguirre, 1995: 319). Se sentaron a su mesa e incluso Neville y *Tono* colaboraron en alguno de sus *gags*. Era una personalidad admirada desde la lejanía y todo un gentleman en la cercanía; Jardiel Poncela rememora los momentos previos a su llegada a Los Ángeles así: «Estamos a 40 kilómetros del Océano Pacífico y a 30 de Charles Chaplin»

(Cit. en Torrijos, 2003: 32).

Pero el contacto del grupo de artistas españoles con el *star system*<sup>12</sup> no se reduce a Charlot, sino que también se codearon con figuras como Stan Laurel y Oliver Hardy, Buster Keaton, Maurice Chevalier, los Hermanos Marx, Cary Grant, Albert Einstein, S.M. Eisenstein, Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, Clark Gable, Lawrence Olivier, Ruth Chatterton, Adolphe Menjou, Mary Pickford, Billy Wilder, Georgia Hale, Marion Davies, etc. Una nómina envidiable de amistades que compartieron con otros tantos españoles escritores, artistas y actores que dieron con su arte en Hollywood, como: Julio Peña, Rafael Rivelles, Conchita Montenegro, Blasco Ibáñez, Josep Carner, José Nieto, María Fernanda Ladrón de Guevara o Catalina Bárcena, entre otros. Cuenta *Tono* al respecto:

A Einstein lo conocí poco después, y en casa de Charlot. Era un hombre sencillo y con gran sentido del humor...Estuve más de una hora charlando con él, a pesar de que yo no sabía inglés ni alemán, ni él sabía español ni francés...Cuando Neville y López Rubio me preguntaron de qué habíamos hablado, les respondí, naturalmente: «Hemos llegado a la conclusión de que en la vida todo es relativo».

Sí, conocí a John Gilbert en el momento de su caída, cuando por razones del cine sonoro pasó en veinticuatro horas de un sueldo de diez mil dólares semanales a una falta total de trabajo... Ví pasar a Clark Gable de simple extra a su primer papele importante...Traté Adolph Menjou, Norma Talmadge, Lili Damita, Loretta Young, Constance Bennett, Buster Keaton. Norma Shearer... (Cit. Aguirre, 1995: 318)

Para los escritores de la «Otra generación del 27», este tiempo «loco» les reafirmó en su absurdo, su imaginación, su destrucción de los límites genéricos, su maestría en la yuxtaposición, su agilidad con el lenguaje...en definitiva, en su modernidad.

---

<sup>12</sup> Los intelectuales españoles se hallaban fascinados por estas figuras del cine americano, baste recordar títulos como *El paseo de Buster Keaton*, de Federico García Lorca, o *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Alberti, un claro homenaje a los personajes del cine mudo, con especial fervor por Keaton.

## 1.2. *El star sytem*

### 1.2.1. Un cine cómico y mudo<sup>13</sup>

Para el estudio del cine cómico en Estados Unidos conviene remontarse a las primeras décadas del siglo, con Palmira González a partir de su libro *El cine mudo*. Se abre el XX con la llamada «guerra de patentes» en su momento más álgido: Thomas Edison, consciente del poder que suponía el control de los medios de producción cinematográficos, exigió la exclusividad de los derechos de la patente; comenzó entonces una lucha entre las nuevas productoras y Edison que culminó en la creación de la MPPC (Motion Picture Patents Company), el *trust*, que agrupó a diversos estudios norteamericanos y franceses, los cuales se veían obligados a pagar un canon para desarrollar su actividad. Se dio entonces un monopolio contra el que se levantaron los llamados «independientes», organizados en la Independent Motion Pictures Distributing o la Sale Company. Finalmente, en 1914, los juzgados le dieron la razón a los independientes y se deshizo el control sobre la industria. Las nuevas compañías surgidas se habían establecido en un suburbio de Los Ángeles y desde allí organizaron la producción, así nació Hollywood (2008: 45-47). Aquí, el cine cómico tuvo una acogida especialmente favorable porque eran cintas de bajo coste y de distribución fácil, que se especializaron, dice Palmira González, en una fórmula de éxito asegurado: el *slapstick*, de «un ritmo muy vivo, un humor del absurdo basado en el uso inadecuado de aparatos y determinados *gags* que se repetían (lanzamientos de tartas, persecuciones)» (2008: 54).

En 1915, todavía Nueva York era la capital de la cinematografía americana y Chicago contenía los grandes estudios, como los Selig y Essanay, con el apuesto Francis H. Bushman como estrella principal. En esta efervescencia de la industria cinematográfica, en torno a 1910, a la comedia le surgió un competidor: la comedia social, género en el que destacó la Compañía Vitagraph, con John Bunny a la cabeza; aunque los pioneros de la cinta cómico-social fue el matrimonio Drew. Por entonces, los actores no solo representaban, sino que colaboraban en la pintura del decorado, la creación del vestuario, etc.

La comedia sirvió de ensayo a la industria cinematográfica para pasar de la

---

<sup>13</sup> El título de la sección se inspira en el subtítulo de Manuel Vázquez Montalván del prólogo al libro de Lluís Bonet Mojica, *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*, donde afirma: «El cine nació mudo y cómico» (Bonet, 2006: 11).

tosquedad doméstica inicial a una comedia sofisticada, integral y satírica, aunque se continuase el camino de la comedia «de golpazos». La competencia también llegaba desde el otro lado del Atlántico, desde Francia, donde se daba humor cinematográfico con buena calidad, con figuras como Max Linder. (Montgomery, 1955: 81-85).

Montgomery reconoce siete subgéneros cómicos hacia 1915: la película de persecución o fuga, la de truco fotográfico, la de «trompazo» o *slapstick*, la sátira dramática, la comedia social, la satírica y los dibujos o caricaturas animadas (1955: 91). Las terceras dominarán la industria en los años siguientes.

En 1927, se inicia la andadura del cine sonoro con *El cantante de jazz*. Esto supone un cambio no solo artístico sino también en el sistema de trabajo: el elevado coste del material ya no permite ni la improvisación ni el gasto de tiempo y cinta virgen al que los creadores cómicos mudos estaban acostumbrados (Villegas, 1992: 267).

El padre del género de «trompazo» fue Mack Sennett, nacido en Canadá en enero de 1880. En una primera época de actor, se dedicó a emular al cómico francés Max Linder, el cual, si bien no se ajustaba al carácter destructor de la comedia americana, se valió de la técnica cinematográfica para el humor, utilizando lo mágico, lo imposible, herencia del cine de Méliès, «el mago del cine, el creador de la gran fantasía cinematográfica, base del arte nuevo en la pantalla (Villegas López, 1992: 326). Mack se inició en la representación a través del género de la revista, hasta que en 1909 empezó a trabajar como ayudante de Griffith, en la productora Biograph. En estos años comienza a elucubrar sobre el uso de los policías como contrapunto cómico en un cine «distorsionado y loco, transitado por grotescos policías y pasteles voladores» (Bonet, 2006: 27), germen del *slapstick*. Sin embargo, no encuentra la aceptación de Griffith, con lo que se asocia con Kessel y Bauman y monta la famosa Keystone, apodada «La Pocilga» y situada en un barrio de las afueras de Los Ángeles. Es en esta donde desarrolla los filmes burlescos, protagonizados por Fred Mace, Ford Sterling y Mabel Normand (Bonet, 2006: 28-29). Estas películas, las cuales llevaban un ritmo de producción altísimo (unas dos por semana), consistían en comedias burlescas con tipos sociales muy marcados, como los *keystone cops*, arquetipo de un policía anti heroico y ridículo<sup>14</sup>, o las *bathing girls*, muchachas en bañadores provocativos que añadían un sutil erotismo a las cintas. John Montgomery describe los espectáculos de la productora:

---

<sup>14</sup> Este arquetipo resultó muy prolífico a lo largo del siglo veinte, películas como *Loca academia de policía* o el equipo policial de los Simpson, son herederos de los *keystone cops* de La Pocilga, la productora de Mack Sennet.

Casi todo lo imaginable podía suceder en las comedias Keystone y generalmente, sucedía. El público saltaba en sus butacas hasta el momento en que el carrete terminaba. Aparecían barriles cruzando la pantalla con desdoro del equilibrio del perseguido y el perseguidor. [...] Bellas muchachas, sin duda un poco tontas, suspiraban por el amor de ancianos ridículamente gordos con pies gotosos. Y allí estaban siempre los guardias de la Keystone, los payasos más tontos, miembros de la policía más fantástica del mundo. (Montgomery, 1955 :97)

Poco tienen que ver, como se verá, el ambiente de estos largometrajes con los filmes de Buster, Charles o Harold, donde las «bellas muchachas» son víctimas de «gordos con pies gotosos» y otros monstruos masculinos, mientras que los protagonistas bracean incansable e incapaces contra la corriente de una sociedad encorsetada; si bien mantienen la voluntad lúdica de este género burlesco. De hecho, la comedia que desarrolló Chaplin durante su tiempo en «La Pocilga» se perdía, en ocasiones, diluida en la velocidad de las comedias burlescas (Montgomery, 1955: 115).

Por tanto, según Montgomery, el cine le debe, a este productor, la ampliación del género de «garrotazo», para el que inventó «nuevos ardidés, mayor riqueza en absurdos y además incrementó el ritmo de cámara y escena» (1955: 95). Para Bonet, Sennett aspiraba a «crear el absurdo cómico para ser filmado y convertirse en verdadera catarsis para el espectador medio» (2006: 29), para lo que reclutaba a actores de goma, dispuestos a ser víctimas de golpes y tartazos; sus blancos favoritos fueron los personajes gordos, los jueces, los guardias...en un intento de faltar al respecto al superior. Con este género, por primera vez el cine se convertía en un espectáculo en sí mismo, alejado del teatro filmado, con una dinámica interna propia; la comedia de «tartazo» trajo, entonces, el surgimiento de un medio de expresión autónomo (32).

En la productora de Mack Sennett, comenzaron grandes estrellas de los años posteriores, como *Fatty Arbuckle*, Mabel Normand, que formó parte de la compañía desde el principio como estrella femenina, Harold Lloyd o Charles Chaplin. Este último junto a Keaton, depuraría en los años siguientes el humorismo, superando el humor basado en una violencia sin consecuencias. En 1915, la Keystone es absorbida por la Triangle, donde se agrupan Griffith, Ince y Sennet, las tres grandes figuras del cine fundacional de Hollywood.

En 1918, al fin de la Primera Guerra Mundial, el cine americano era el predominante, «Hollywood era ya un centro industrial próspero y vigoroso, del que surgía la producción en masa de las películas animadas más divertidas» (Montgomery,

1955: 149) y que tenía como único objetivo entretener. Por supuesto la competencia europea era mínima, mientras que en el mercado americano los productores se disputaban la industria con sus influencias sobre los sectores públicos. La década de los 20 supuso la Edad de Oro para esta industria hollywoodiense, ya que fue entonces cuando sus grandes cómicos<sup>15</sup> (Buster Keaton, Harold Lloyd, Chaplin, Eddie Cantor, Monty Banks...) alcanzaron la madurez creativa.

Buster Keaton, nacido en Kansas el 4 de octubre de 1895 bajo el nombre de Joseph Francis Keaton, entró en la industria cinematográfica de la mano de Roscoe Arbuckle, *Fatty*, y del productor Joe Schenck<sup>16</sup> para la Paramount, dentro de los esquemas de este humor del slapstick. Se inició como fiel compañero de *Fatty* y este le buscó papeles de mayor protagonismo, incluso a costa de perder, él mismo, importancia en pantalla. Pero este esquema de la comedia burlesca, que en palabras de Arbuckle, requería pensar que «siempre que te diriges a un público de doce años» (Cit. Villegas, 1992: 266), resultaba excesivamente simplista para Keaton; así que se atrevió a introducir algunas de las técnicas aprendidas en el *music hall* y convirtió la indiferencia en su seña de identidad (lo que le sirvió para hacerse con el mote de «Pamplinas» en España) (Bonet, 2006: 72-74). Montgomery habla de esta inexpresividad como la técnica de la «sangre de nabo», recurso que adoptó a la vuelta de filas (1955: 178). Además su *gag* se fue complicando y profundizó en significado, en un avance hacia la pantomima, lo que conllevó la creación de un mundo propio, a partir de la gesticulación y la actitud del actor (Villegas, 1992: 267).

En 1919, tras un año en el ejército, pasó a asumir la dirección artística de la compañía de Schenck, cuando Arbuckle se marchó a la Paramount (Bonet, 2006: 76).

A medida que fue ganando importancia en el mundo cinematográfico, empezó a alterar la temática, que ya no atendía al tipo social sino al individuo concreto, que se ve superado por el mundo de la modernidad, donde los objetos se rebelan y subyugan al hombre, deshumanizándolo. La sonrisa surgía cuando el ser humano trataba de

---

<sup>15</sup> Montgomery no se olvida de las grandes figuras del drama, sin duda, menos relevante todavía que la comedia. Así recoge a Norma Talmadge, Pauline Frederick, Mae Marsh, Mary Pickford, Lon Chaney, Lillian Gish, Richard Barthelmess, Dustin y William Farnum, Clanche Swett, Nazimova, John Barrymore, Thomas Meighan, Alice Terry, Valentino y Gloria Swanson; y «los grandes astros»: Milton Sills, Clive Brook, Ronald Colman, Garbo y Clara Bow. A mitad de década se sumaría la popularidad de Ramón Novarro, Gary Cooper, Emil Jannings y John Gilbert. Además, el crítico apunta que «el hecho de que el número de los artistas serios fuese muy superior al de los cómicos colocaba estos en situación ventajosa, pues de cada cuarenta películas largas producidas, solamente una era una comedia, por lo que la acogía con mayor expectación y entusiasmo» (1955: 150).

<sup>16</sup> Futuro fundador de la Twentieth Century Fox.



enfrentarse a la dominación del objeto con su racionalidad y el resultado era un completo fracaso. Lo único que quedaba ante esto era la destrucción del sistema a través de la ingenuidad, mejor forma de rebelión contra la realidad grotesca.

De manera que la vida, en Buster, es una paradoja y para mostrarlo nada mejor que recurrir los contrastes surrealistas, como lo demuestran títulos del tipo de *Las tres edades* (codirigida con Malcolm St. Clair) y *La ley de la hospitalidad* (con Jack Blystone), ambas de 1923 (Bonet, 2006: 77-78). Por tanto, en el cine de Keaton, sí se verá una clara voluntad de crítica social, que alcanzará su máximo, en 1924, en *El navegante* (en colaboración con Donald Crisp), donde mostrará «la disconformidad del artista con un orden social al que opone una ingenuidad destructora no exenta de fundamento» (Bonet, 2006: 83); aunque para ello no abandone nunca la expresión cómica. A partir de las cintas de 1923 obtuvo una gran popularidad internacional<sup>17</sup> y se consolidó como estrella cinematográfica.

Otra de las novedades que introdujo fue el cuidado milimétrico del montaje de sus obras; descubrió que el ritmo y el encadenamiento de los gags eran tan esenciales para el funcionamiento del humor como el propio *gag*. De hecho afirmó: «Un film cómico funciona con la misma exactitud que las ruedas de un reloj. La cosa más sencilla, ejecutada demasiado deprisa, o demasiado despacio, puede tener los efectos más desastrosos» (Cit. Villegas, 1992: 269). Atendió, entonces, a un campo poco cuidado por las estrellas hasta entonces, el de la edición, y supo aparentar sencillez en los planos más complicados. Respecto a esto, en 1965, en la revista *Griffith*, el propio actor declaró:

Tras mi primera aparición, me interesé mucho por el aspecto técnico; quería saber cómo se montaba el film. Pero lo que más me fascinaba era la mecánica de la cámara. Acostumbraba a estar junto a la cámara y observar las escenas en las que no participaba [...] Sin darme cuenta me convertí prácticamente en un ayudante de dirección de Roscoe Arbuckle, y pronto llegué a ser su codirector. [...] (Cit. Bonet, 2006: 75-76).

Frente a Chaplin, construyó unos personajes más ambiguos, se movió no solo entre los roles de débil marginado, sino que su hibridez hizo que no se redujese a un mismo estrato y se sirviera también de caracteres de gran magnate y de ricos aparentemente adaptados al sistema social, cuyo fracaso suponía todavía una mayor crítica. Le dio una representación grotesca a la riqueza, común en las obras de todos

<sup>17</sup> Fruto de esta fama fueron surgiendo diferentes mote para él en los países en los que triunfaba: «Frigo» en la URSS, «Malec» en Francia, «Prentz» en Alemania o «Pamplinas» en España (Bonet, 2006:83).

estos humoristas (baste recordar al ricachón de *Luces de la Ciudad*), pero en este caso no solo se aplicó a grandes magnates grandilocuentes sino también a personajes idealistas, inadaptados al pragmatismo vital<sup>18</sup> (Bonet, 2006: 83). Afirmó Manuel Villegas que para la creación de su arquetipo se inició con el tipo del payaso, con un vestuario llamativo y grotesco, «para luego refinarla y adoptar cualquier otro tipo humano, incluso el joven caballero o elegante (Villegas, 1992: 266). Sin embargo, esta ambivalencia provocó que en muchas ocasiones no llegara a entenderse el calado de su sátira, evidente en obras como *El maquinista de la General* (1926, dirigida en colaboración con Clyde Bruckman). El proceso de crítica de Buster se basó en un análisis mucho más intelectual; los personajes eran más de lo que parecían ser y el espectador debía llevar a cabo una observación minuciosa de la implicación de cada actante en la situación, eliminando las confecciones prototípicas que el cine mudo anterior les había proporcionado. A tenor de esta elección de sus protagonistas y en referencia a su film *El navegante*, decía el propio Keaton:

De haber sido un obrero, no habría estado desamparado en un transatlántico. [...] Ahora bien, pongamos a estas dos personas -yo [un rico] y la chica, que también era rica- en un barco a la deriva, y se revelará la incompetencia de los dos personajes (Bonet, 2006: 84).

Es decir, era una confección sesudamente meditada y con la cual pretendía conseguir un impacto mayor. Como afirma Lluís Bonet, si algo caracterizó a las cintas de Keaton fue el celo y la perfección, el detalle medido al milímetro; *El maquinista de la General* da prueba de la perfección técnica alcanzada y de su efectividad humorística (1996: 86). Su fecundidad, su amplia filmografía no fue óbice para el cuidado exquisito y la codirección de sus películas; lejos de convertirse en demérito, compartir el ámbito técnico resultó un acierto, ya que le permitió dedicarse a los asuntos más artísticos (entre ellos, el de actor, que nunca menospreció en favor de la labor de director), mientras otros velaban por la calidad técnica; la homogeneidad de su obra prueba que la estructuración de la cinta recaía en Buster (Bonet, 1996: 88-89).

En la presentación del conflicto del individuo contra la realidad mecanizada, Podría parecer que Keaton opta por la deshumanización vanguardista, con su rictus impasible y el sometimiento de su personaje a los objetos; sin embargo, el devenir de la

---

<sup>18</sup> Además hay que tener en cuenta la cercanía con el crack de 1929, el cual muchos sufrieron como el resto de la sociedad americana. El propio Mack Sennet ve como su fortuna sufre el golpe de la depresión económica, lo que unido a la preponderancia del cine sonoro y el desgaste producido por la quiebra de la Paramount, en 1935, marca el final de su carrera. (Bonet, 2006: 33)

obra lo mostrará como avanzadilla del teatro del absurdo en el tratamiento de sus protagonistas, los cuales son prueba de una profunda humanidad, pues son supervivientes y perseverantes, nada les resulta imposible y el fracaso continuo nos les hace claudicar ante una sociedad que los aplasta. Como apunta Bonet, esto lo consigue con el mantenimiento de la inocencia y la ingenuidad de sus caracteres, los cuales no parecen ser conscientes de la lucha a la que se ven empujados (2006, 89), de ahí que a menudo el auditorio haya interpretado que tal lucha no existe. Villegas López, en relación a esta percepción del personaje, habla del contraste entre lo ocurrido y lo que el personaje experimenta, que parece ser nada, con lo que el «horror» se diluye en su ingenuidad, la mejor aliada para enfrentarse a un mundo hostil y ajeno al hombre; de modo que sus personajes «van a lo suyo», lo que magnifica «el contraste entre las fuerzas de este hombre y las de todo lo que hay alrededor» (1992: 269). Así se da «el sistema cómico más puro y tradicional: el contraste entre lo que acontece y lo que este hombre percibe. Parece no percibir nada y entonces todo queda abolido» (Villegas, 1992: 269). En su obra recurre, por tanto, a la fórmula «de un hombrecillo opuesto a las grandes fuerzas del mundo», que sería recuperada en multitud de ocasiones por Lloyd y Chaplin y jugaría un papel esencial en la obra de Frank Capra (Montgomery, 1955: 180).

La carrera de Keaton cae tras fichar por los estudios MGM a principios de los '30, desoyendo el consejo de Chaplin y Harold Lloyd. Su última película muda fue *El cameraman*, de 1928 (con Edward Sedgwick) y a partir de entonces comenzó el declive, con una clara inadaptación para el cine sonoro, donde no se le dio oportunidad (Bonet, 2006: 90), ya que, como afirma Montgomery, «su arte fue esencialmente pantomímico, sin necesidad alguna de diálogo. Su primera película sonora es *El comparsa* (1929), donde se muestra el inicio de la decadencia, la cual se hace definitiva en títulos como *Queremos cerveza* (1933, con Edward Sedgwick).

Conviene rescatar ya en su vejez, tras años de olvido, enfermedad, alcoholismo y pobreza, una cinta que interesa especialmente por la cercanía con el absurdo, tanto por su estética como por las personalidades que colaboraron en ella. Se trata de *Film*, una película con guion del mismísimo Samuel Beckett y dirigida por Alan-Schneider. La protagonizó el año anterior a su muerte en una época de revalorización de su cine, especialmente en Europa, donde cineastas, como Richard Lester en *Golfus de Roma*, contaban con él para sus producciones; el tándem de ambos en esta película rodada en Madrid, que fuera la última de Keaton, recuperó las tendencias del cine surrealista.

Falleció el 1 de febrero de 1966 por un cáncer de pulmón (Bonet, 1996: 97-99).

La dirección de la renovación será similar en Chaplin y Keaton, pero sus caminos, diferentes. Mientras que Buster desarrolla un humor de base más intelectual, Charles apelará más al sentimiento (González, 2008: 58).

Charles Chaplin, nacido en Londres el 16 de abril de 1889, tuvo una formación completamente teatral, de mimo, por lo que la pantomima impregnaría todo su cine. Empezó en la compañía de Fred Karno y de esas experiencias de juventud y la influencia del *music-hall*, extrajo su peculiar estilo. El género pantomímico, que se desarrolló con una fórmula muy peculiar en Inglaterra, donde la risa era el elemento esencial, conseguido a través de una vorágine de desastres encadenados a un ritmo frenético, fue su escuela. En el inglés, la humanidad, algo menos evidente en su coetáneo americano, se hizo tremendamente palpable en la teoría del fracaso continuo, aunque esta se tamizase con lo cómico y lo burlesco (Bonet, 2006: 121-122).

Para que su humanismo fuera más evidente y efectista, escogió personajes del estrato más bajo y, al contrario que Keaton, se especializó en la clase más indefensa por su pobreza económica, lo que le hacía víctima fácil de las embestidas de la inestabilidad social. Así consiguió que la posición crítica se apreciara de manera más clara. De hecho, escudándose en la inexpresividad y la mixtura de tipos sociales, muchos no llegaron a apreciar la sátira de Buster Keaton; vieron, en la pertenencia a la burguesía acomodada de algunos de sus personajes, una renuncia a la humanidad de estos y la anulación de su adscripción a los débiles, para los que el sinsentido intentaba un acto de justicia social de la igualación. De modo que el protagonismo de la clase más baja, que en un principio se entendió como una ventaja para mostrar el significado profundo de su obra, le trajo a Chaplin numerosos enemigos, que le tacharon de comunista y antiamericano. Los problemas llegaron al punto de que cuando en 1952 se marchaba de los Estados Unidos, se le envió un telegrama invitándole a no volver al país, so pena de ser juzgado por sus ideas políticas (González, 2008: 57). A pesar de que las tensiones se suavizaron ante el éxito europeo, Chaplin se negó a volver e incluso su mujer, Oona O'Neill, cambió la nacionalidad estadounidense por la inglesa. No volvió pisar suelo americano hasta febrero de 1972, cuando le concedieron un Oscar honorífico (Bonet, 2006: 154).

En cuanto a sus inicios, estuvo en la compañía de Karno durante siete años, donde los choques entre el discípulo y el director omnipotente fueron continuos. Una vez conseguida su confianza, le mandó a Estados Unidos como primer actor de la compañía ambulante, mientras que su hermanastro Sidney permanecía haciendo lo

propio en Inglaterra. Como Lluís Bonet recuerda, resultó ser un completo éxito: a partir de una representación en el Pantages Theatre, Mack Sennett, que buscaba a alguien para sustituir a Ford Sterling en la Keystone por sus continuas peticiones económicas, se topó con Chaplin, donde representaba *A Night in an English Music Hall* (Montgomery, 1955: 114); a pesar de que en principio no lo valoraba demasiado, pidió a sus agentes que buscaran y contrataran al actor inglés *Charles Chapman*, o algo similar<sup>19</sup>; así se inició Chaplin en la Keystone<sup>20</sup> por 150 dólares a la semana (2006: 123-124).

Por supuesto, sus concepciones opuestas sobre el humor supusieron un continuo enfrentamiento entre Mack y el actor, agravado por la procedencia teatral del inglés: en Sennett, lo principal era el *gag* para el efecto cómico y en Chaplin, el aspecto ético, ya que entendía la coherencia moral como inseparable de la comedia. Pronto cayó en la cuenta, sin embargo, de la necesidad de usar unas soluciones propiamente cinematográficas (aunque siempre mantuvo la impronta del *music-hall*, lo cual, como se verá en los próximos capítulos condicionó fuertemente sus técnicas fílmicas) (Bonet, 2006: 125).

Lo único que evitó que Mack lo echase de la productora, explica Bonet, fue su creciente éxito<sup>21</sup> (el *New York Herald* hablaba de «chifladura» de las gentes por el cómico (Montgomery, 1955: 116)), que hizo que el productor intentase aislarlo para evitar que se fuera con la competencia. Aun así, un representante de la Essanay, disfrazado de vaquero y haciéndose pasar por figurante, llega al actor y le hace una oferta. En 1915, Chaplin, tras un año en «La Pocilga» y 35 películas, se marcha por 1200 dólares semanales y la perspectiva de independencia creativa<sup>22</sup> (2006: 126).

Desde muy pronto, actuó como creador íntegro de sus cintas, donde llevaba a cabo las tareas de guionista, director, actor y, cuando finalmente consiguió suficiente fortuna, productor (González, 2008: 56).

Durante su tiempo con Sennett, recurrió al personaje de Chas, en, por ejemplo, *Aventuras de Tillie* (dirigida por Sennett en 1914), un individuo pícaro y perverso, en el

<sup>19</sup> Montgomery recoge el telegrama que Sennett supuestamente envió a Charles Chaplin:

«Es usted la persona que representó papel borracho en palco en Teatro Orpheum hace tres años, Si es así póngase al habla con Kessel y Baumann Edificio Long Acre, Nueva York» (1955: 114).

<sup>20</sup> Los inicios en la Keystone no fueron sencillos, los trabajadores lo evitaban y se burlaban por su acento inglés y además, Mack Sennett parecía arrepentirse de su decisión, aun así, le dieron una comedia por semana.

<sup>21</sup> De hecho, Montgomery explica que Sennett le ofreció dinero para cancelar su contrato, pero Chaplin se negó y continuó en la productora, trabajando con actores como Arbuckle y Mack Swain (1955: 115).

<sup>22</sup> Paralelamente al éxito laboral, se produce el primer desencuentro político cuando el Gobierno le niega el visado para traer a su madre, a pesar de la amenaza de guerra en Europa (Bonet, 2006: 126).

que el fin justificaba los medios, y que estaba determinado por su origen miserable, de modo que «él no tiene la culpa de ser como es: la sociedad no le ofrece ninguna otra alternativa para subsistir» (Bonet, 2006: 127). En el mismo año, en *Todo por un paraguas*, empezó a dibujarse su célebre Charlot.

Fue en la interpretación de *Carmen*, ya en la Essanay, donde Chaplin entendió la necesidad de un equilibrio entre las risas y las lágrimas, con la preferencia por unas películas más serias. Pero la productora no aceptó esta sugerencia, ya que prefería el dinero seguro de la risa. Aun así, Charles aminoró «el ritmo de sus batacazos» y empezó a «convertirse en un artista con un propósito tras cada movimiento» (Montgomery, 1955: 119). Esto enlaza con su técnica de una pantomima esencial sin exceso de florituras y motivada por las pretensiones comunicativas.

En febrero de 1916, ante el incumplimiento de la promesa de independencia, cambió la Essanay por la Mutual Film, que le cedía la dirección los estudios Lone Star, dándole completa autonomía y una fortuna, 150000 dólares más 1500 semanales; tal era la popularidad de Chaplin por entonces.

Aquí inicia la etapa decisiva de su carrera. En 1917 se estrena *Charlot, en la calle de la paz*, donde aparece el Charlot definitivo, «un pequeño ser en el que todo es ridículo, tan ridículo como admirable» (Bonet, 2006: 130), un personaje diametralmente opuesto al antiguo Chas. Este vagabundo le sirvió para poner de manifiesto su rechazo a los sectores omnipotentes que dominaban la sociedad americana (ejército, Iglesia y policía). El personaje dio una visión sincera por no tener nada que perder, la amoralidad ya no solo se veía amparada por la ingenuidad sino por la convicción de que, en ese tipo de sociedad, su posición no era susceptible de mejorar (González: 57). Chaplin asesta, así, un doble golpe a la situación contemporánea, que no solo permite la pobreza y miseria del individuo, sino que además la perpetúa.

En *El inmigrante* (1917), se hace muy evidente la crítica al sistema norteamericano, que empuja al hombre a alcanzar el éxito a toda costa, deshumanizándolo. La actitud crítica continúa en *Una vida de perro* (1918), ya para la productora First National<sup>23</sup> (Bonet, 2006: 131).

En 1917, consiguió iniciar la construcción de su propio estudio, lo que le dio la ansiada libertad creativa y en 1919 fundó, junto a Mary Pickford, Douglas Fairbanks y

---

<sup>23</sup> En estos años, se inicia la campaña de desprestigio del autor, que comienza a recibir cartas desde Inglaterra con la pluma blanca de los cobardes. Antes eso, Chaplin intentará alistarse sin éxito, por su débil complexión (Bonet, 2006: 131).

D.W. Griffith, la corporación United Artists(Montgomery, 1955: 122, 127), para los que realizó cintas hasta 1927.

En 1921 estrena *El chico*, su primer largometraje, rodado en un clima de tensión por las constantes calumnias en torno a su persona, que no hacen más que aumentar: en pleno divorcio de su primera esposa es tachado de «filocomunista» por negarse a una foto tirándole besos a la Estatua de la libertad (Bonet, 2006:133). Por lo demás, en esta obra se encuentra la esencia del universo de Chaplin: la magia de este actor radica en su capacidad de mostrar la miseria sin caer en el melodrama, en el sentimentalismo, gracias a la desacralización del héroe, que produce las risas del auditorio ante la grotesca situación que se le plantea al protagonista.

Además, llevó a cabo una profunda reflexión de los mecanismos de humor ya que, como recoge Montgomery, entendió la dificultad de hacer reír a la gente, el propio Chaplin afirmaba:

El mero hecho de que un sombrero vuele de la cabeza no es divertido, lo que es divertido es el ver a su propietario corriendo en pos de él con el cabello alborotado y al viento los faldones de su levita. Un hombre que baja por una calle no es divertido. Pero colocado en una situación ridícula y embarazosa el ser humano se convierte en motivo de risa para sus semejantes (Cit. Montgomery, 1955: 113).

En su percepción humorística de la tragedia humana colaboró también la creación de un personaje de caracterización muy marcada, a modo de caricatura, repetida película tras película, donde cada elemento se carga de simbología y ningún detalle se deja al azar. Construyó un personaje que emparentaba con la figura del *clown* de los espectáculos de variedades, incluso en la vestimenta, torpe y despistado pero tierno e ingenuo, el cual se mostraba frágil y pequeño, en contraposición a los opresores, matones corpulentos; esta oposición llevó, a imagen, la lucha inútil del débil contra el sistema.

Más aún fue capaz de superar los arquetipos de la tradición al romper las expectativas de la audiencia respecto a los personajes: el mendigo-clown, se alejó del determinismo naturalista y se presentó con la bondadosa inocencia del niño ignorante, el galán fue un pusilánime niño de mamá, la madre, una harpía vengativa, el *playboy*, educado y listo... (Bonet, 2006: 137). Se trató de darle una lectura nueva y rompedora a lo más cotidiano y común de la vida.

En ese mismo año, 1921, Chaplin efectúa un viaje a Europa<sup>24</sup> y se encuentra un escenario todavía vacilante tras la destrucción de la guerra, lo que en opinión de Lewis Jacob supuso un recrudecimiento de su compromiso. De modo que la crítica continuó en obras como *El Peregrino* (1922), donde llevó a cabo una sátira de la hipocresía provinciana, sirviéndose de la ironía y el humor (Bonet, 2006: 134). Mientras, se estableció un código de censura para la industria cinematográfica, promulgado por ultraconservador republicano William Hays, el cual anunciaba la posterior caza de brujas y ante el que Chaplin mostró su descontento (135).

Como guionista y director destacó con *Una mujer de París* (1923), protagonizada por su actriz fetiche, Edna Purviance. Contra toda expectativa, se trató de una obra trágica y «la primera película muda que articuló ironía y psicología» (Cit. Bonet, 2006:137), según el propio Chaplin. Fue estrenada en Londres para evitar un posible boicot. Le siguieron *La quimera de Oro* (1925) y *El circo* (1928), esta última ya en competencia con el sonoro. Chaplin se mostró contrario a la introducción de la palabra en la escena, como prueba *Lucas de la ciudad*, todavía muda en 1931.

Si el cine de Keaton marchaba hacia la humanización, suavizando las posturas vanguardistas más radicales y mostrando la oposición entre la máquina y el hombre, Chaplin, aunque también plasmó ese recelo en obras como *Tiempos modernos* (1936), fue más allá en la carga emotiva del personaje; así ya no era necesaria la máquina para que la sociedad resultase asfixiante.

*Tiempos modernos* recoge los problemas económicos y sociales derivados del crack de 1929, a partir de un Charlot que supera la identidad de vagabundo para representar la angustia universal del obrero, sujeto al sistema «taylorista»; un modelo de producción que, ante la rentabilidad de la máquina frente al hombre, exige la racionalización inhumana de la industria (Bonet, 2006, 143).

Así, se puede afirmar que Chaplin no solo se preocupó por el buen funcionamiento del gag, sino que pretendió imprimirle a la obra una moralidad subyacente, no adoctrinadora pero sí crítica. No le pareció suficiente recoger lúcidas instantáneas, sino que quiso darle a su producción un carácter ético embebido de poeticidad.: «Chaplin, agresivo, subvierte la escala de valores que encasillaba al género cómico como simple diversión o, como mucho, sátira amable del entorno.» (Bonet, 2006: 143).

---

<sup>24</sup> Jonh Montgomery realiza una descripción detallada de este viaje entre las páginas 127 y 130 de su estudio *La comedia en el cine*.



En *El gran dictador*<sup>25</sup> (1940), empezó a mostrar su apertura hacia la sonoridad, hasta entonces inexistente, haciendo pronunciar a Charlot un discurso de rabiosa modernidad y ridiculizando a Hitler, prácticamente en el mismo momento en el que empezaba la Segunda Guerra Mundial (el estreno se llevó a cabo un día después de la declaración de la guerra) (Bonet, 2006: 144-145). John Montgomery apunta que, a pesar del éxito en las salas, el público americano salió decepcionado por la expectativa de una risa sistemática; sin embargo, en Europa, obtuvo más entusiasmo (1955: 134-135).

La producción sonora de Chaplin pierde la ingenuidad de su cine mudo, la puerilidad del personaje se diluye y surgen protagonistas amorales pero con una amoralidad sádica, que para Charles no hace otra cosa que reflejar la verdadera realidad, como *Monsieur Verdoux* (1947), donde el actor aparece, por primera vez, despojado de la máscara de Charlot. El nuevo protagonista será un contrario, nada quedará del vagabundo en este personaje burgués completamente deshumanizado. En taquilla resultó un desastre, lo que llevó al autor a escribir el artículo «Yo declaro la guerra a Hollywood»; esto, junto a una acción conjunta con Picasso para evitar la deportación de la familia de Hans Eisler, hizo que el Gobierno emprendiese campañas contra él, agravadas por diversos rumores<sup>26</sup> (Bonet, 2006: 150). *Candilejas* (1952), donde rodó algunas escenas con Buster Keaton, marcó el inicio de su última etapa, ya en decadencia, que finalizó en 1966 con *La condesa de Hong Kong*; en esta tercera etapa, la crítica acusó el exceso de diálogo, que se convirtió en verborrea (Bonet, 2006: 152, 154). A pesar de estas apreciaciones, sus películas siguieron cosechando éxitos en Europa. Falleció el 25 de diciembre de 1977.

No fueron los únicos embajadores de este humor, pero sí los primeros en darle un lavado de cara; junto a ellos se desarrolló la obra de Stan Laurel y Oliver Hardy, Harold Lloyd, Harry Langdon o los hermanos Marx.

<sup>25</sup> La embajada alemana intentó impedir el estreno, bajo amenaza de prohibir el cine americano en Alemania pero Chaplin no cedió. El revuelo provocó un gran éxito en los locales en los que se proyectaba y entre un público estadounidense que empezaba a ver como inmoralidad mantenerse al margen de la guerra. Su proyección se prohibió en muchos estados, en la Europa bajo el satélite nazi, en Argentina, España, etc. A pesar de ello fue un éxito internacional y retomó presencia una vez que se produjo el ataque a Pearl Harbor y los Estados Unidos entraron la guerra.

<sup>26</sup> *Tiempos modernos* no hizo más que acrecentar los rumores de antiamericanismo, incluso se afirmaba que una copia de la película había sido enviada a los soviéticos, en busca del visto bueno. Su comunismo fue también razón para que la proyección de *Monsieur Verdoux* se prohibiese en varios estados, en 1947. La situación empeoró en ese mismo año, cuando escribió a Picasso para pedir la fundación de un comité de intelectuales que protestase en la embajada americana de París contra la deportación del compositor. Picasso redactó un manifiesto, firmado por varios intelectuales, entre ellos Matisse, Cocteau o Barrault, y en respuesta, Chaplin fue acusado de entrometerse en asuntos de gobierno e incluso algunos pidieron su expulsión del país. En 1949, tuvo que escribir un telegrama para evitar la citación del Comité de Actividades Antiamericanas, a su por entonces presidente Parnell Thomas (Bonet, 2006: 142, 148, 151).

Los últimos alcanzaron su máximo esplendor ya en la época sonora, de manera que se escapan un poco al estudio que ocupa este trabajo, sin embargo, siempre guardaron el gusto por la ingenuidad del cine silencioso en los personajes de Harpo Marx, que frente al resto de hermanos no pronunciaba palabra en pantalla.

Mucho más peso en la industria muda tuvieron Stan Laurel y Oliver Hardy, conocidos en España como El Gordo y El Flaco y descubiertos por el productor Hal Roach. Lluís Bonet (2006: 103 y ss.) apunta que esta pareja de cómicos desarrolló un humor más cotidiano, en aventuras sencillas, en busca de una risa ingenua, donde incluso cabía la lógica; mostraron, por tanto, un absurdo suavizado sin grandes sorpresas. Sus acciones se desarrollaban dentro de lo esperable y basaban su humor en la contraposición de opuestos: gordo/flaco, soberbio/llorón, avisado/iluso... cuya relación en pantalla se acercaba al género del *slapstick*. Fueron pareja artística de 1927 a 1951 y en su filmografía encontramos títulos como *Esta es mi esposa* (1929), *El canelo* (1931) o *Dos veces dos* (1933).

Por su parte, Harold Lloyd alcanzó el triunfo con la película *El hombre mosca*, de 1923, a la que siguieron largometrajes como *El estudiante novato* (1925), *Casado y con suegra* (1923) o *Qué fenómeno* (1929), llegando a superar incluso la fama de Chaplin.

Nació en Nebraska el 20 de abril de 1893. Participó como acomodador desde joven en el teatro Orpheum y como actor, en una ocasión, con la «Compañía ambulante Burwood», dirigida por John Lane Connor. Su madre quedó tan entusiasmada de la pequeña actuación de su hijo que le mandó a estudiar a la Escuela de Arte Dramático de San Diego, fundada por Connor. Su primer contacto con el cine fue de figurante para la Edison, como indio. Tras ello, no volvió a pensar en el cine durante años, hasta que en la ciudad de Balboa decidió presentarse en uno de los estudios de la misma compañía a probar suerte, donde le contrataron como extra. A las tres semanas, con el dinero ganado, se compró un billete a Hollywood (Montgomery, 1955: 138-139)

Consiguió colarse en los estudios de la Universal, donde se ganó el interés del director de westerns, J. Farrel McDonald, con lo que comenzó a trabajar como antagonista de estas películas. En estos estudios conoció al figurante Hal Roach, el cual, cuando heredó una pequeña fortuna, decidió hacerse productor y llevarse a Lloyd consigo. Durante años se dedicaron al género del *slapstick*<sup>27</sup>. Aquí surgió su personaje

---

<sup>27</sup> Montgomery detalla como Hal Roach, en busca de situaciones chifladas, hizo a Harold meterse en la cama con una mofeta, asegurándole que no le haría daño, pero según se metió el animal le asestó un

Willie Worck, epígono de Chaplin: «un individuo indiscriminado con bigotes como los de un gato, pantalones bombacho, una chaqueta de anchos hombros y un pequeño sombrero» (Montgomery, 1955: 141).

Harold abandonó la compañía para unirse a la Keystone al enterarse de que Roach pagaba más a Roy Stewart que a él. En este nuevo estudio, ante estrellas de la talla de «Fatty» o Ford Sterling, tenía poco protagonismo, por lo que volvió con Roach cuando este le ofreció un aumento de 50 dólares semanales. De vuelta con Hal, trabajó para la compañía Pathé, la cual buscaba un tipo similar al Charlot de Chaplin pero con algunos cambios de vestuario: «una chaqueta que le hicieron de un traje de mujer, unos ajustados pantalones, un chaleco con tijeretazos y un pequeño cuello y puntiagudo bigote» (Montgomery, 1955: 142); acababa de nacer Lonesome Luke, que salía en las cintas acompañado de Bebe Daniels (esta sería sustituida por Mildred Davies, futura esposa de Harold).

Pero Harold, a pesar del éxito, aspiraba a desarrollar un humor propio, en el que no fuera necesario recurrir a Chaplin ni a la vestimenta ridícula «y trazó su plan, para convertirse en un “paleta” de la pantalla, un rústico perdido en la gran ciudad llena de depravación» (Montgomery, 1955: 143). En 1917, para convencer a Roach se lo llevó de compras en busca de unas gafas de concha que no ocultasen sus cejas; encontró las lentes ideales en la calle Spring de Los Ángeles, a lo que le sumó una «expresión de simplicidad campesina» (144). De esta época es su primer gran éxito: *El niño de la abuelita*, dirigida por Fred Newmayer en 1922, que recibió las felicitaciones del mismísimo Chaplin. Con este nuevo protagonista comenzó a ganar fama internacional.

En sus papeles, Lloyd se convirtió en el prototipo del americano medio, siempre con sus gafas, que, igual que el bastón de Charlot, resultaron símbolo inequívoco de su personaje (tanto que en España se le conoció como “Gafitas”). Así, creó el papel de chico provinciano, con el que el espectador podía identificarse, sin deshumanización ni distanciamiento, y mantuvo la torpeza clásica de los héroes cómicos; torpeza que al final salía triunfante de situaciones curiosas, que se escapaban a la lógica pero que no alcanzaban el sinsentido completo. Su éxito radicó en la presentación de lo más vulgar y común. (Bonet, 2006: 65-66); así, basó la comicidad de su obra en la anécdota del joven inocente en apuros frente a un mundo astuto y artificioso (Montgomery, 1955: 145).

Frente a Buster y Chaplin, Harold se adaptó rápidamente a la sonoridad del cine,

---

bocado, lo que para Roach supuso la escena más divertida en semanas (1955: 141).

quizá por su formación teatral; Billy Wilder, achaca los excesos del cine sonoro de Chaplin a su escasa idea de literatura, un obstáculo que Harold podría haber salvado gracias a sus estudios de arte dramático en San Diego. En cuanto a la introducción del sonido, Harold escribió: «Se dice que el sonido perjudicó a los films mudos, sin embargo, creo que los habría podido ayudar muchísimo. Se contaba ya con otro elemento más apara la expresión. La dificultad surgió porque en la mayoría de películas se hablaba con exceso» (Cit. Bonet, 2006: 68). Así, mientras filmaba *Peligro bienvenido*, se inició la industria sonora, lo que le llevó a adaptar esta cinta, ofreciendo uno de los primeros largometrajes hablados. A pesar de que la introducción de la voz tendía a conllevar una reducción del efectismo visual, Lloyd no perdió un ápice de efectividad y continuó su producción con obras como *Los pies primeros*, *La locura del cine*, *La zarpa del gato* o *El profesor remilgos* (dirigida por Elliot Nugent, 1938). Así, triunfó con un humor de receta sencilla; nunca buscó la trascendencia artística aunque evitó la vulgaridad y continuó filmando las aventuras distraídas de su protagonista (Montgomery, 1955: 146-147).

Vicente Romero coincide con Montgomery y habla de la falta de trascendencia y patetismo en Harold en contraposición a Chaplin o Keaton. Para este crítico, Lloyd pretendía un humor inteligente, más simple y directo, y hacia esto encaminaba sus representaciones. No importaba con qué director trabajara, sus películas siempre contaban con una homogeneidad aportada por la limpieza y la perfección de su actor principal. Enlaza, por tanto, con la idea expuesta por Roland Lacourbe: «Si el cine de Mack Sennett fue la expresión de la fantasía elemental más impulsiva, si el de Buster Keaton manifestó la armonía y la gestión artística de un gran arquitecto, si en el de Charlie Chaplin quedó el aliento del genio, el cine de Harold Lloyd aportó por primera y única vez a la historia del *slapstick*, el reino prestigioso de la inteligencia» (Cit. Romero, 1996: 58).

En 1947 volvió al negocio con *Miércoles loco*, producida por Howard Hughes, que pasó algo desapercibida y, en 1962, supervisó la antología *El mundo cómico de Harold Lloyd*, siendo estos sus últimos trabajos. En 1953, recibió un Oscar honorífico y falleció en marzo de 1971 por un cáncer. Lluís Bonet sostiene que «paradójicamente, con Harold Lloyd, acróbata consumado cómico adorado por el público, había comenzado en cierto modo, la decadencia del género» (2006: 69).

En el cine cómico mudo de estos años, continúa Bonet, destacó también Bernard Turpin, que trabajo de acólito de Chaplin en varios trabajos para la Essanay, como un

«mequetrefe saltarín». Uno de sus mejores trabajos fue su papel en *Su nuevo empleo* (1915, dirigida, escrita y protagonizada por Chaplin). De la Essanay pasó a la compañía de Hutchinson y de ahí a la Keystone, donde se había iniciado antes sin gloria alguna. Basaba la comedia en su defecto físico: ser bizco, lo que, en pantalla, le dejaba en una posición de inferioridad frente al virtuosismo acrobático de Chaplin (2006: 36).

En estos años gana fama también Larry Semon, el hombre de goma, conocido en España como *Jaimito*. Ejerció como director, guionista y actor en muchas de sus comedias, las cuales se encuadraban dentro del *slapstick*, con una marcada técnica y estética clown: un rostro empolvado, los ojos brillantes y un bombín (38).

Por último, Harry Langdon representó al Pierrot cinematográfico: sentimental, poético, misógino y de mirada melancólica. Cuando se inició en el mundo del cine, las grandes estrellas ya habían encontrado su fórmula maestra, pero aun así destacó su comicidad en obras como *El andarín* (1926), *El hombre cañón*, de 1927, o *Sus primeros pantalones*, del mismo año, todas dirigidas por Frank Capra, quien le eclipsó durante años, al entenderse su personaje como una mera creación del director (Bonet, 2006: 51 y ss).

En el cine europeo, en el cual no se extenderá este capítulo por no ser parte del objeto de estudio del presente proyecto, se desarrollaba en estos momentos una estética muy influida por los Ismos futuristas, en Italia, y surrealistas y dadaístas, en Francia, con una mención especial para el cineasta español Luís Buñuel por su trabajo surrealista. En Alemania, tras la Primera Guerra Mundial, se desarrolló una industria propia, independiente ya de la línea francesa y la escandinava, con preferencia por la estética surrealista y expresionista y la tradición de las leyendas populares locales, heredada del Romanticismo. Paralelo a esto se inició el cine soviético, de raíz revolucionaria y que recurría también a las técnicas vanguardistas (González: 2008). Son, todas ellas, expresiones cinematográficas que se alejan de la industria americana, donde triunfaba el género humorístico (ya se ha hablado de la decepción de Buñuel, que bebía de las escuelas europeas, en su viaje a Hollywood), por lo que se dejará al margen del foco de atención del análisis.

### 1.2.2. Técnica cinematográfica y montaje mudo

Repetiré una vez más que el montaje es la fuerza creadora de la realidad fílmica, y que la naturaleza solo aporta la materia con que formarla. Esa, precisamente, es la relación entre montaje y cine. Pudovkin (Cit. Reisz, 1980, 15).

Sennett opinaba que todas las bromas estaban ya hechas, «su efectividad dependía, por tanto, de cómo se contaban» (Bonet, 2006: 30), así sostenía:

La habilidad del director en el cine cómico consiste en situar estos elementos cómicos, y situarlos exige conocer – de un modo instintivo o a través del estudio – la psicología del hombre sentado en la oscuridad de la sala frente a la pantalla. [...] El grado en el que nos encontremos de acuerdo con él nos da la medida de nuestro éxito cinematográfico (Cit. Bonet, 2006: 31-32).

Aunque el sistema humorístico keystoniano resultaba al fin y al cabo simple, esta es la idea que recogerán Buster Keaton, Charles Chaplin e incluso Harold Lloyd para la efectividad humorística de sus *gags*. Así para conseguir una risa multiplicada en el auditorio, hay que atender no solo al motivo humorístico sino a las técnicas de montaje; en el capítulo III se analizarán detenidamente estos recursos respecto a las cintas de estos tres autores, mientras que en esta sección revisaremos las teorías cinematográficas y de montaje previas, que han hecho posible «expresar ideas y emociones infinitamente más complejas que los Lumière» en los inicios del cine (Reisz, 1980: 15).

Para Bonet, todas estas maravillas cuasi mágicas de las obras cómicas beben de la desbordante imaginación de George Méliès, el cual desarrolla «un cine cómico ya más cercano a la pantomima» (2006: 25). Palmira González, por su parte, explica cómo el genio francés alejó el cine de la vertiente científica, en la que los hermanos Lumière lo habían desarrollado (desde su perspectiva de fotógrafos), hacia lo espectacular, al entenderlo como un espectáculo de variedades y maravillado por sus posibilidades creativas (2008: 22-23); «Méliès es el gran creador del cine como arte», sentencia Villegas al respecto y continúa: «había que convertirlo en arte, y Méliès comenzó por darle las formas de todo lo ya existente, desde el teatro, que pretendía superar sus propios recursos, hasta los trucos de la incipiente fotografía» (1992: 329). El crítico le da carácter de mago por su papel de creador de mitos a partir de la dimensión artística que le dio al cine (1992: 330). Llevó su práctica profesional de mago<sup>28</sup> al mundo cinematográfico, lo que derivó en que se hiciese especialista en el trucoje del film<sup>29</sup>.

Para Palmira, sus productos más importantes son los dedicados a la reconstrucción documental, con cintas como *El acorazado Maine* (1898), *El caso*

---

<sup>28</sup> Fabricó su propia cámara antes de tener acceso a la de los Lumière y se adelantó al cine a color coloreando a mano cada uno de los fotogramas.

<sup>29</sup> Descubrió el recurso accidentalmente cuando se le detuvo la cámara mientras filmaba la Ópera de París y descubrió como las cosas que había pasado por delante de la cámara se habían sobreimpresionado, dando lugar a un truco de sustitución. (González, 2008: 23)

*Dreyfus* (1899) o *Juana de Arco* (1900), esta última una reconstrucción sobre el pasado histórico; y, sobre todo, los productos de cine fantástico. Este último presenta una fuerte impronta del *music hall*, con una estética todavía de revista y bajo los parámetros del «teatro de fantasía»; a este género pertenecen sus cintas más famosas como *El sueño del artista* (1898), *El hombre de la cabeza de caucho* (1901) o *Viaje a la luna* (1902), basada en la obra de Julio Verne.

Además, continúa González, el francés fue de los primeros en atender a la faceta de negocio del cine, con la creación de la Star Film y sus sucursales en Nueva York, Barcelona y Londres (2008: 24-26). Sin embargo, es su carácter de artista, de artesano, lo que explica para Manuel Villegas su fracaso final en la industria cinematográfica moderna. El crítico cuenta que Méliès disfrutó del éxito entre 1896 y 1907, pero a partir de 1908 entró en decadencia, fruto de no saber adaptarse a los nuevos procedimientos de la industria cinematográfica y a la producción en serie: en 1909 se cambió el proceso de proyección del cine, ya no se compraban películas y se viajaba con estas en busca de nuevo público, sino que se establecieron establecimientos fijos, los «nickleodeons», que alquilaban la película y cambiaban la sesión cada semana. Aunque lo intentó, Méliès no llegó a triunfar en este nuevo formato, incluso después de conseguir que le aceptaran en el *trust* norteamericano para evitar las copias ilegales de su obra, ya que carecía de la visión industrial y nunca quiso aceptar los grandes capitales que se le ofrecieron (1992: 330).

Karel Resiz apunta que la clave que introdujo este operador, actor, director y guionista francés en el desarrollo del montaje es la continuidad: mientras que los filmes de los Lumière consistían en un incidente registrado en un fragmento de la película y en un plano, Méliès optó por la serie de episodios; estos episodios eran una serie de planos aislados, en la que los cuadros daban sensación de unidad por referirse al mismo personaje, de modo que al proyectarlas correlativamente permitían el desarrollo de un argumento más complejo. Así la continuidad dependía todavía del tema, no del ensamblaje de planos ni de la coincidencia temporal entre planos consecutivos (1980:17).

El operador Edwin Stratton Porter dio un paso más en la búsqueda de la continuidad entre planos. Trabajó para Edison y en su laboratorio llevó a cabo un profundo estudio del cine europeo, especialmente de Méliès y la escuela de Brighton (González, 2008: 47). De estos, detalla Palmira González, aprendió la concepción de «la narración fílmica como una sucesión de planos diferentes que daban continuidad a la

acción pese a su carácter fragmentario»; de modo que, a partir de aquí, intuyó la necesidad de una planificación previa del montaje que aportara coherencia lógica y dramática a la cinta (48).

Con relación a esto, Reisz explica que mientras trabajaba para Edison, descubrió una gran cantidad de escenas sobre bomberos pero, apunta Lewis Jacobs, «necesitaba una idea central, un incidente que permitiese mostrar a los bomberos en acción» (Cit, Reisz, 1980: 17), de manera que trazó una motivación previa para la introducción de los planos de bomberos: una mujer y su hijo, sorprendidos por el fuego, son rescatados por los bomberos *in extremis*. Así «por vez primera el significado de un plano no tenía un contenido concreto, sino que podía variar según fuera su situación con respecto a los otros» (Reisz, 1980: 17). Esto le daba libertad de movimientos al realizador y permitía que el director aportara la sensación de devenir temporal (18).

Mientras Méliès habría separado la acción del filme en etapas relacionadas a través de un título, Porter unió los planos uno tras otro, lo que conseguía que el espectador participase del argumento. Con este sistema construyó *La vida de un bombero americano* (1902), donde probó que el plano es la unidad de construcción del filme (Reisz, 1980: 18-19).

Otra de sus obras destacadas es *Asalto y robo de un tren* (1903), que sirvió como modelo para el western americano y que incluían profundidad de campo, panorámicas para un sentido dramático, técnicas de *travelling*, primeros planos y cambios de punto de vista (González, 2008: 48).

David Wark Griffith, explica Palmira González es considerado como el gran creador del cine americano. Se dedicaba al teatro hasta que le llamaron de la productora Biograph para sustituir a su director, Wallace MacCutcheon, donde estuvo entre 1908 y 1914. En sus obras abundó la temática social tratada con una voluntad didáctica y con un estilo decimonónico, similar a la literatura victoriana. De esta primera etapa son obras como *Después de muchos años* (1908), *El teléfono* (1909) o *Judith of Bethulia* (1913-1914). Su madurez creativa le llega tras dejar la Biograph por una asociación con otros creadores, bajo la Epoch Corporation, la Mutal y la Triangle, con la que creó sus obras maestras: *El nacimiento de una nación* (1914, con el operador Billy Bitzer) e *Intolerancia* (1916) (2008: 49-50).

En estas, recupera los aportes de Porter, en los que el montaje toma un papel esencial, e introduce otros propios: la ruptura del espacio escénico, una revisión continua de los encuadres, la ruptura con la linealidad temporal propia del teatro (a



través de *flashbacks* y *flashforwards*), la introducción de nuevas posibilidades expresivas (por ejemplo, el detallismo de los primeros planos y la valoración emocional que supone), el uso del *cache* para el cambio de marco y la concepción de que la unidad del montaje no radica en la escena sino en el plano, como ya había visto el realizador escocés (González, 2008: 51).

Para Karel Reisz, los avances de Porter se convierten en Griffith en una herramienta para conseguir utilizar la tensión dramática (1980: 20). Griffith no solo se interesa ya por la relación de continuidad de los hechos entre planos, sino que su fragmentación de la acción y el posterior ensamblaje responden a una motivación dramática: «enseñar al espectador un nuevo detalle de la gran escena que eleva el interés del drama en un momento determinado» (Reisz, 1980: 22). Este proceso de cortar y montar permite una mayor profundidad del relato y hace posible que el director escoja lo que quiere mostrar y cuándo quiere hacerlo, con lo que tiene un mayor control de la reacción del espectador; por tanto, para Reisz el montaje de Griffith supone «un desarrollo dramático más persuasivo y detallado» (1980: 23) y facilita las escenas de persecución a partir del enlace de planos aislados de perseguido y perseguidor (25).

De modo que, para Karel, la clave para este avance fue el entender que el orden de planos debe venir dictado por las exigencias dramáticas. De priorizar las necesidades dramáticas también deriva el cambio de cámara fija a cámara móvil, que permitía introducirse en la acción y crear primeros planos para mostrar la expresión facial del rostro, lo que supuso mayor detalle en las reacciones emocionales de los personajes (Reisz, 1980: 24). Además del primer plano, en Griffith destacó el uso de vistas panorámicas en planos generales, que si bien no estaban directamente ligados con el argumento, aportaban matices dramáticos, como por ejemplo, los planos de batalla de *El nacimiento de una nación* para expresar el desastre nacional. Como ya adelantaba Palmira, otro de los nuevos recursos permite una alteración de la linealidad temporal, a partir de lo que Reisz denomina «retroacciones», es decir, la posibilidad de insertar *flashbacks* y *flashforwards*, comprensibles para el público por la continuidad conceptual (25).

Estas innovaciones requirieron más control del actor, sometido ahora al primer plano, donde la proximidad de la cámara llamaba a la sobriedad; y un trabajo milimétrico del director que era el responsable último del efecto y la sensación en el público. Así, por ejemplo, rítmicamente se optó por acelerar la narración, hacia el final, con planos más cortos para aumentar la tensión (Reisz, 1980: 25-26).

El método de Griffith tuvo una fuerte influencia en los directores soviéticos, los cuales intentaron conjugar esta nueva expresión fílmica con la tradición eslava y el triunfo de la Revolución Rusa, que pedía un cine al margen del simple entretenimiento, una herramienta para instruir a la masa en la ideología soviética y que a su vez formase a los jóvenes creadores en esta labor (González: 2008: 76-77). De modo que su intención era llevar más allá el montaje y que el ensamblaje tuviera unas motivaciones de tipo intelectual (idea que veían anunciada en *Intolerancia*, pero que Griffith no llegó a completar porque, según Eissenstein, finalmente no supo integrar la expresividad requerida en el montaje, para lo que debía intentar un ensamblaje completamente diferente). Así, los jóvenes soviéticos por un «montaje tropo», basado en la yuxtaposición de planos, los cuales no están directamente relacionados entre ellos pero conectan en algún concepto, a imagen del tropo literario de «ingenio *afilado* (en lugar de cuchicillo *afilado*)» (Reisz, 1980: 27).

Como recuerda Karel, su compromiso para con la ideología revolucionaria se tradujo en el poder del cine como transmisor de una idea. Sus teorías se dividen en dos escuelas: por un lado, Pudovkin y Kulechov, y por otro, Eissenstein (1980: 28).

Sánchez-Biosca recoge la atracción de Kuleshov por el cine americano, producto del proceso ideado por Griffith. El vanguardista soviético en su artículo «Americanitis» de 1922, proclama que «el cine auténtico es el montaje al estilo americano, y la esencia del cine, su método para lograr las más fuertes impresiones, es el montaje» (Cit. Sánchez-Biosca, 2010: 97), este dominio del montaje se explica en el ritmo feroz de la vida americana (un ritmo que como veremos en el capítulo II será también el ingeniero del humor de *slapstick*). Para Sánchez, esta afirmación cae en una paradoja pues tras identificar el verdadero montaje con el rupturismo vanguardista, los propios vanguardistas toman como modelo un cine americano que se esfuerza por borrar las huellas del ensamblaje y del direccionismo (97). Esta situación insiste en el hecho de que los vanguardistas soviéticos habían aprendido la técnica a partir de los modelos americanos.

Vicente Sánchez-Biosca habla de la recepción de *Intolerancia*, de Griffith, estrenada en 1916 y que llegó a los soviéticos en 1919, que la utilizaron como «libro de texto», como base para su vanguardia constructivista. Corrieron diversos rumores como que a partir de ella, Lenin le había ofrecido al cineasta norteamericano la dirección Cinematográfica de la URSS, o que en el Instituto de cine de Moscú, intentaron cambiar el pontaje para invertir la ideología expresada. Lo que está claro es que tuvo una fuerte

influencia en Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein, que declaraban con entusiasmo el valor de revelación que la cinta tuvo para ellos. Así se convirtieron en transmisores de las posibilidades y los valores del cine norteamericano, frente a unos cineastas hollywoodienses que fueron incapaces de teorizar sobre lo que «al parecer, con tan logrado matiz hacían» (2010: 98). Es por ello que este capítulo se extenderá en su concepción del montaje de estos tres; no es que el modelo de Griffith fuera el origen de la escuela soviética pero su obra sirvió, sin duda, de impulso por dar forma narrativa a lo que hasta entonces eran experimentos y ensayos.

Efectivamente sus concepciones están inspiradas por el cine americano, pero no hay que olvidar que existen ciertas interferencias que los separan: la formulación maquinista, la voluntad didáctica y la intención de «conceptualizar los mecanismos formales de discursivización del cine» (Sánchez-Biosca, 2010: 99). Estas influencias en los soviéticos conllevan, insiste el crítico, diferencias en «su noción espectacular, en el papel asignado al espectador» ya que a este se le requiere en el montaje soviético que complete la escena, «y en el tratamiento de los fragmentos» (99).

Pudovkin llevó a cabo una sistematización de los principios generales del montaje; para él, el filme no se rodaba, sino que se construía. Esta construcción se llevaría a cabo para «observador ideal», pilar básico del montaje analítico, que se realiza en función de un individuo que no es el espectador propiamente dicho sino una prefiguración de este en el filme; de manera que el montaje, sostiene Dominique Chateau:

Construye escenas con piezas separadas, concentrando la atención del espectador tan solo en el elemento importante para la acción. La secuencia de estas piezas no debe permanecer incontrolada [...] debe estar expresada una lógica especial que debe impulsar el contenido de cada plano hacia su transferencia al plano siguiente (Cit. Sánchez-Biosca, 2010: 102).

De modo que se trata de una guía de la mirada, naturalizada para la continuidad con la que se da a propósito una conducción del pensamiento del público. Por tanto, aunque en el cine hollywoodiense la tesis no coincida con la voluntad panfletaria soviética, comparte con el cine americano el montaje analítico de mirada dirigista y el ensamblaje motivado por una tesis previa, que pretende ser ocultado bajo la continuidad con el *raccord*. Así, supone una continuación de la idea de continuidad americana.

Dentro de esta concepción, recuerda Palmira, prestó especial atención al montaje alternado y a la capacidad expresiva del primer plano en obras como *La madre* (1926) o

*El fin de San Petersburgo* (1927). Con el montaje en alternancia, pretendía llevar a cabo una decodificación inteligente de la realidad sin renunciar a la poeticidad de la metáfora; mientras que los primeros planos le sirvieron para desarrollar la elaborada interpretación de sus protagonistas, los cuales quedaban milimétricamente caracterizados, ya que en ellos depositaba el mensaje principal que pretendía transmitir al auditorio (González, 2008: 80). Esto se unió a cierto rechazo por los planos generales bajo la idea de que la intensidad dramática «puede aumentarse construyendo exclusivamente por medio de detalles significativos» (Reisz, 1980: 29) y de que la continuidad se consigue a partir de la progresión entre puntos concretos; una concepción que para poder llevar a la pantalla debía estar presente desde el proceso de creación del guion y que bebe de los experimentos de Kulechov.

Kulechov, recuerda Palmira González, desarrolló un «montaje aditivo» para el que cada plano debía usarse como un ladrillo, de acuerdo a la función constructiva que fuera a tener, así se conseguiría la coherencia de la obra y la continuidad: «comprendimos – declara Kuleshov – que la fuerza básica del cine estriba en el montaje, pues con él es posible tanto fragmentar como reconstruir y, finalmente, rehacer el material» (Cit. Sánchez-Biosca, 2010: 100). Para ello practicó con filmes de Griffith, los cuales fragmentaba y volvía a montar de acuerdo a diferentes propósitos (González, 2008: 78). Para él, el montaje suponía tomar la realidad y estilizarla hasta convertirla en signo; de manera que, en la operación, el ensamblaje sucesivo de los planos-signo construía el discurso (Sánchez-Biosca, 2010: 101).

De estos ensayos, recuerda González, surgió el «efecto kulechov», que consiste en exponer sucesivamente un mismo plano a otros diferentes para conseguir diferentes efectos emocionales. El experimento se realizó con un primer plano de un actor, enfrentado a un plano de: una sopa, una mujer en un ataúd o una niña jugando; ante lo que el público, a pesar de que la expresión del actor no cambiase, percibía hambre, tristeza o alegría, respectivamente (2008: 79).

Estos experimentos demostraban que la yuxtaposición de planos podía mostrar gran variedad de significados según las combinaciones. De modo que, afirmaba Pudovkin, de la misma manera que un pintor mezclaba colores, el arte cinematográfico surgía en la unión de los fragmentos con «un orden creador»; el rodaje no sería más que simples preparativos (Reisz, 1980: 30-31). Para Reisz, el enlace de los planos de acuerdo a una relación de idea o emoción apunta a la forma de continuidad recogida por Eisenstein, el cual se aleja del método narrativo de Griffith.

Estos avances en el montaje culminaron en las películas del maestro Sergej Mikhailovich Eisenstein, gran cineasta a nivel mundial cuya obra es, para Palmira González, una síntesis del carácter expresionista y futurista de los Excéntricos, del naturalismo de Stanislavski, el Renacimiento de Da Vinci y de espectáculos populares como el *music hall* y el circo (2008: 80). Para este, los avances de Griffith habían consistido en traducir los recursos y convenciones literarios de Dickens a sus equivalentes cinematográficos (Reisz, 1980: 26).

En sus cintas, el argumento era insignificante, simplemente se utilizaba como «andamiaje» para levantar un «sistema de ideas» (Reisz, 1980: 32), pero lo que realmente le interesaba eran las relaciones y las abstracciones entre ellas.

Así, en una primera etapa, recuerda González, se dedica a un «montaje de atracciones»<sup>30</sup>, donde los «elementos plásticos y dinámicos» se unen siguiendo las leyes de semejanza o de contraste para despertar un efecto emotivo en la audiencia. El propio director enlaza el montaje cinematográfico con lo que considera sus precedentes en otras manifestaciones artísticas (ya se ha advertido la relación que establece entre Griffith y Dickens), en este caso desarrolla la atracción a través de la observación del teatro, sobre todo del Proletkul, de lo cual extrae:

Yo entiendo que, por principio, la atracción es el elemento autónomo y primario de la construcción del espectáculo, la unidad molecular (es decir, constitutiva) de la eficacia del teatro [...] Unidad «constitutiva», en cuanto [...] el efecto lírico de una serie de escenas de Chaplin es inseparable del carácter de atracción de la mecánica específica de sus movimientos. (Romaguera y Alsina, 1989: 74)<sup>o</sup>

Este método se ve en su primer largometraje, *La huelga* y en su cinta *El acorazado Potemkin* de 1925, que conmemora el levantamiento de 1905 contra el zarismo con un montaje perfecto y de precisión geométrica (2008: 81). Para Eisenstein este montaje:

---

<sup>30</sup> Vicente Sánchez-Biosca, siguiendo a Viktor Sloviski, señala la conexión de este montaje de atracción con la *ostranenie* de Sloviski, el extrañamiento formulista ruso, y el excentricismo de la FEKS (Fabrica del Actor Excéntrico): «puede que el excentricismo desplazara la atención de la construcción al material, de todas formas, la teoría del montaje de atracciones está en conexión con el excentricismo. Este último se funda en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática, entre ellos» (Cit. Sánchez-Biosca, 2010: 92). De hecho, en septiembre de 1922 el director entra en contacto directo con las FEKS, a partir de la puesta en escena de *La boda*. De esto, toma el gusto por el *shock* momentáneo en el espectador y cierto sustrato circense y de *music hall*, pero se diferencia de ellos en su concepción de la obra como una estructura global y en la función que le da al espectador, en el que pretende desarrollar un cambio a partir de las cuidadosamente medidas series asociativas (Sánchez-Biosca, 2010: 106).

Es un camino que libera completamente al teatro del yugo de «la figura ilusoria» y de la «representatividad», hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de «cosas reales», admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de «fragmentos figurativos» completos y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final. (Romaguera y Alsina, 1989: 75)

En una segunda etapa, recurre a lo que se ha llamado «montaje intelectual», en el cual la unión de planos pretende despertar una idea, hacer reflexionar sobre el hecho que se presenta en pantalla (González, 2008: 82). En *Octubre* (1927) utilizará este montaje para narrar el episodio histórico y sobre todo «para explicar la significación y alcance ideológico de un conflicto político» (Reisz, 1980: 35). El análisis minucioso de un pasaje muestra el desprecio por las exigencias narrativas, ya que no recoge la relación temporal entre los diferentes planos, ni se desarrolla a un ritmo homogéneo, pues algunas escenas se alargan sin una razón narrativa; y muestra incidentes autónomos sin una trama que los ligue. Sin embargo, todo ello forma parte un proceso consciente y elaborado para «llevar la fuerza representativa del cine más allá de la simple narración; así por ejemplo, la dilatación de ciertas escenas pretende dotar de importancia al hecho representado y hacérselo saber al público y la acción del personaje sirve para cargar de simbolismo la secuencia. Con este montaje intelectual intenta desarrollar el proceso del pensamiento (Reisz, 1980: 35-36).

Dentro de esta concepción, la continuidad queda definida a través de la significación intelectual, exclusivamente; en vez de profundizar en la acción, cada nuevo plano amplía una idea (Reisz, 1980: 38).

Lo que le diferenciará finalmente respecto a los anteriores es que Pudovkin cree que la eficacia en el montaje proviene a través de la yuxtaposición de detalles que ahonden una misma conexión; mientras que Eisenstein aboga por el choque, por crear conflicto entre cada plano, para una impresión constante del espectador, como «una serie de explosiones de un motor de combustión interna [...] dando impulso a la obra dramática» – dice el propio director (Cit. Reisz, 1980: 38). Por tanto, la función del director consiste en enfrenar planos, los cuales en el choque crearán significaciones nuevas en las que estarán presentes las ideas que se quieren transmitir; con lo que en sus películas no existe la transición suave, pues son las colisiones las que hacen avanzar la obra, así «cada aspecto de la imagen» es susceptible de ser alterado «en planos adyacentes» para crear conflicto (Reisz, 1980: 39). En la pantalla, sin embargo, corre el

peligro de resultar demasiado oscuro para el público y confuso.

Palmira González habla del uso de un «montaje polifónico» en *La línea general* (1929), donde «los planos metafóricos ahora no se añaden como fragmentos importados de otro mundo de significación, sino que emergen de la misma narración fílmica», como en un árbol que se va ramificando (2008: 83). Sánchez- Biosca ve este nuevo montaje como la prueba de una evolución en Eisenstein, que le lleva a «principios más integrativos que parten de la conciencia de lo heterogéneo, juegan con ella, pero no la exponen» (2010: 117). Así surge este nuevo montaje que abandona el montaje disruptivo por la superposición; el montaje ya no tiene por qué ser evidente ni visible, de modo que el fragmentarismo, esencial en la experiencia moderna, ya no ocurre en la obra sino en el ojo que lo contempla, en la mirada (118).

Este viraje no fue del todo entendido por las autoridades de la Unión Soviética, lo que le llevó a marcharse a Hollywood, donde trabajó con el novelista Upton Sinclair, por recomendación del propio Chaplin, entre 1931 y 1932, en la obra *¡Que viva México!* (2008: 83). (Nótese que en su visita también coincidió, por fecha, con los intelectuales del «otro 27»).

De vuelta a la Unión Soviética realizó la película *Alexander Nwesky* (1938), por encargo y de clara ideología pro estalinista, y la trilogía *Iván el Terrible* (1944-1946), aunque su muerte en 1948, truncó el rodaje de la tercera parte.

El cine Hollywoodiense de los 30 establecerá el estilo clásico hollywoodiense, basado en la apariencia de unidad del significante, del espacio, el antropocentrismo y el final cerrado (Sánchez-Biosca, 2010: 122); para ello recurrirá a un montaje analítico. Sin embargo, en opinión de Sánchez-Biosca, resulta ingenuo pensar que después de la «experiencia artística de la modernidad», las películas de Hollywood perpetúan el modelo decimonónico de los grandes relatos sin contradicciones. Sí es cierto que el *studio-system* intenta una estandarización progresiva en un intento de «desconocer las fracturas decisivas de la modernidad» (2010: 122), pero el estilo clásico pronto se ve desequilibrado por la introducción de «desdoblamiento enunciativos, por medio de voces en *off* o *flashbacks* constantes, [...]iluminaciones contrastadas y virtuosas que denegaban la transparencia fotográfica y rasgos de manierismo progresivo» (2010: 124).

El montaje analítico se basa en la fragmentación de la película para luego llevar a cabo un montaje cuyo principal objetivo será borrar este mismo proceso de corte y ensamblaje. Así, la continuidad espacial y temporal se consigue, paradójicamente, a partir de un proceso de despedace, pues rechazan la continuidad perceptiva y el

tratamiento ininterrumpido del tiempo. Además este proceso de fragmentación propicia la multiplicación de los puntos de vista sobre una misma escena, la pluralidad de la mirada, una técnica que se ensayaba desde los inicios del cine<sup>31</sup>. De modo que este modelo de montaje no tiene nada de lineal y supera la capacidad del ojo del sujeto, que sería incapaz de recoger la variedad de vistas que produce la fragmentación. En este proceso se consigue, por tanto, crear un tiempo, un espacio y una acción significantes propios y alejados de su referente, por la dosis de arbitrariedad que emana del montaje, el cual responde a unas necesidades diegéticas y no referenciales (Sánchez-Biosca, 2010: 125-128).

El ensamblaje de los fragmentos se lleva a cabo a partir de la lógica dramática de la escena, lo que hace que el proceso de análisis y el dirigismo del director pasen desapercibidos a ojos del espectador; con lo que se consigue la naturalización del proceso. Para hacer de este proceso de ensamblaje un espectáculo cinematográfico, el montaje, dice Sánchez-Biosca irá dirigido a sugerir, más que a decir, ya que en el proceso interviene también el «deseo del espectador»; un deseo de ubicuidad que se traduce en «contemplar la escena desde todos los lugares posibles» y que estará delimitado por la motivación interna entre planos y las leyes causales que desarrollan la acción (2010: 129).

---

<sup>31</sup> Para Vicente Sánchez-Biosca resulta curioso el desarrollo de las técnicas de fragmentación en los primeros 15 años de siglo XX, en contraste con la poca movilidad de la cámara, que no llegó hasta 1915, con Griffith. De modo que le resulta sorprendente, a pesar de limitaciones como el peso de las cámaras viejas, que las panorámicas sean raras hasta 1903, que los *travelling* no aparezcan y de forma muy escasa hasta el periodo de 1900 a 1906 y que no se de frente a una escena estática hasta 1912; y que no haya movimientos de reencuadre hasta el periodo de 1914 a 1919. (2010: 126).



## 2. La intrusión del absurdo en el cine y el teatro

Los testimonios de los autores presentes en Hollywood hablan de la experiencia más como unas vacaciones que como un trabajo, especialmente en el caso de *Tono*:

En cuanto al trabajo de *Tono* en Hollywood nos dice que ocupó un estupendo despacho, con su nombre en la puerta, con una mesa llena de lápices y de sacapuntas y papeles de todos los tamaños. De momento se dedicó a sacar punta a todos los lápices hasta que se acabaron y tuvo que pedir más. «A punto de expirar mi contrato, me llamó el Director del Departamento español y me planteó una situación de la última película en rodaje en la cual hacía falta un chiste...» *Tono* hizo el chiste, le prorrogaron el contrato por medio año más con un aumento de sueldo, por lo cual resultó que había cobrado unos diez mil dólares por un solo chiste. (Aguirre, 1995: 319).

Pero parece improbable que no se produjera un transvase de técnicas cinematográficas hacia la producción de la “otra generación del 27”, primero como espectadores consumidores de cine y después, como intelectuales en contacto directo con el *start system* americano. Quizá no fuera una influencia consciente, pero el análisis de unas y otras obras evidencia una construcción similar y un mensaje común, que analizaremos en el capítulo III.

Otros antes han advertido las similitudes entre el cine americano y la obra de esta generación. Montserrat Alás-Brun en su estudio de la comedia del disparate recuerda «la estrecha relación de Jardiel y el grupo de Mihura con el mundo cinematográfico, y la amistad de varios de ellos (Jardiel, *Tono*, Neville) con Chaplin» (1995: 106), a tenor de unas características cinéticas compartidas (en las que entraremos en profundidad más adelante); y habla, siguiendo la línea expuesta por M. Duras en su reseña de *Tres sombreros de copa*, de «influencia» u «homenaje al cine mudo de Chaplin» (110) en relación con la elección de escenarios. No es la única, Conde Guerri en «La kinesia en el teatro del humor» también relacionará a otro miembro del «otro 27», Jardiel en este caso, con la simultaneidad cinematográfica (1982: 236).

Ambas manifestaciones comparten, además, una concepción del arte impregnada de las ideas vanguardistas y las nuevas teorías estéticas antirrealistas, que beben de un momento histórico común: un mundo globalizado que acaba de sufrir dos Guerras Mundiales (nos atrevemos a introducir la Guerra Civil como un prefacio de la II Guerra Mundial).

Dadas las similitudes y los antecedentes comunes, no es de extrañar, por tanto, que una parte de la crítica haya visto en este cine y este teatro un antecedente en la línea de desarrollo del teatro del absurdo, que alcanzó su madurez en la década de los 50 del siglo XX, con autores como Beckett, Ionesco, Pinter o Adamov. El primero en apuntar esta conexión fue Marquerie<sup>32</sup>. Esta puntualización no es solo valiosa en tanto que apreciación teórica, sino que supone una dignificación de las obras de humor, que, especialmente en el teatro, habían sido desechadas como simples «comedias de evasión» y a sus autores, recuerda Montserrat Alás-Brun, se les había negado el «“status” de renovadores» (1995: 28) por su éxito en taquilla. Este éxito de público condenó académicamente a las obras, bajo la creencia de que el teatro comercial era continuista con lo viejo y el marginal era renovador y arriesgado. Un error común en el ámbito cultural, que tiende a considerar el espectáculo de masas como un producto plano, dirigido a «una burguesía autosatisfecha e intelectualmente embrutecida» (Alás-Brun, 1995: 29).

Críticos como Brown o César Oliva cometieron este error y connotaron al humor codornicesco. Brown habla de «escuela menor» (1981: 257) para agrupar a Mihura y los colaboradores de la famosa revista, situándoles cercanos a la «trivialidad escapista, que servía de diversión al público todopoderoso de la burguesía», del teatro de Ruiz Iriarte, Neville o López Rubio (Brown: 1981, 256). Fue capaz de intuir, sin embargo, la absurdidad en la concepción de sus obras, aunque parece penalizarles y acusarles de falta de riesgo por no llegar a mostrar el «sentido potencialmente trágico del absurdo de la existencia humana».

César Oliva, por su parte, encierra todas las manifestaciones de teatro cómico de los cuarenta bajo la denominación de *teatro del humor*, sin más distinción. Afirma que su función no era otra que «la de evadir, distraer la atención» y recupera la frase de Bergamín acerca del grupo codornicesco de «*La Codorniz* era un modo de esconder la cabeza bajo el ala» (1989:117). Aun así, es el único que llega a considerar nominalmente a *Tono*, a quien le atribuye poco más que cierta brillantez gracias a un «trivial juego de ingenio» (124).

Además, Oliva encuadra este teatro humorístico bajo el canon de la comedia burguesa, ya que para él se ajusta a los criterios que establece Pavis de «utilizar

---

<sup>32</sup> Alfredo Marquerie trata el teatro de estos años en tres obras esenciales: (1959) *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editorial Nacional. (1969) *En la jaula de los leones*. Madrid: Ediciones españolas, 1944. Y (1969) *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Bruguera.

sutilezas del lenguaje, alusiones juegos de palabras y situaciones intelectualmente agudas» en obras «cuya temática y personajes pertenecen a la clase burguesa» (Cit. Oliva, 1993: 199). Para rebatir esta filiación, recurrimos a Pérez Bowie, quien, en «Teatro y cine: Un permanente diálogo intermedial», establece que aunque el mundo representado se parece al de la alta comedia, este está mucho menos acartonado y regulado, ya que las convenciones están a punto de saltar por los aires a partir de los toques de irrealidad: «los personajes de este teatro, a semejanza de los de la comedia cinematográfica norteamericana, habitan un mundo burbujeante en donde los patrones sociales y morales parecen siempre a punto de ser socavados por un toque de irracionalidad» (Pérez, 2004: 588-589). Algo similar ocurre en el cine, con quien comparte el sentido lúdico, donde la irrealidad deriva de una realidad tan perfecta que resulta irreal, como un ensueño trasunto de la realidad; ante esto Pérez Bowie recuerda la ambivalencia de la imagen cinematográfica, que combina la representación realista de los individuos con su carácter «fantasmagórico», de manera que crea «un mundo que puede parecer más real que la realidad pero que, paradójicamente, está hecho a la vez de la materia evanescente de nuestros sueños y resulta tan inaccesible como ellos» (2004: 589).

En su artículo «Los mecanismos teatrales de la comedia de humor de posguerra», Oliva insiste en la idea de que el «cultivo de la evasión» fue una «forma de realismo» (2001: 40), donde la tradición se había acabado imponiendo a la voluntad de innovación. De hecho, para el crítico, este teatro supone una recuperación de la mecánica estructural del Siglo de Oro pero con «una verdadera regresión» (41), ya que la acción queda sometida a las necesidades del escenario, mientras que en el XVII ocurría a la inversa. Disentimos de esta opinión, pues, como veremos en la comparación con el cine mudo, la influencia del dinamismo cinematográfico mella la unidad de espacio y la multiplicidad de locaciones se ajusta a las necesidades diegéticas. Oliva apunta, sin embargo, a la originalidad de la intriga como lo reseñable del género (42) y ve en ello el intento de hacer «teatro de humor», en vez de «teatro cómico»<sup>33</sup>. En este

---

<sup>33</sup> José Monleón habla del «juguete cómico», como «un teatro para pasar o matar el tiempo mediante historias convencionales, sujetas a una serie de recursos y efectos previamente establecidos» (2001: 23), frente al «Teatro del humor, entendido como una expresión superior» que rompe con «la zafiedad de la comedia cómica» (24). El crítico definirá el teatro de humor como el medio de «“rescatar” realidades escondidas o prohibidas» (33), de manera que, como advierte Rof Carballo, «viene de pronto, el humorista, e invierte la situación. Lo olvidado [...] con alevosía y sorpresa, es traído por el humorista a primer plano» (Monleón, 2001: 32). Este proceso de humor conllevará una reflexión acerca de los convencionalismos y el conformismo que han empobrecido la realidad, lo cual conecta con la teoría del humorismo de Pirandello: «me ha hecho ir más allá de la primera impresión, o mejor dicho más a dentro;

mismo artículo, afirma que «el autor era conservador» pero «el espectador lo era más» (40) y da a entender que adaptaban su oferta a la demanda que este les precisaba. Pero en esta connivencia consiguió que el auditorio digiriera el ridículo: como afirma Ramón Sender, el público de la primera posguerra requería que «la curva y el esguince del entendimiento» se le dieran «muy en relieve y con situaciones muy realistas para que los acepte» (London, 1989: 82) y, por ello, los elementos del absurdo se presentan en contraste con «some form of reality» (1989: 84) en la comedia del nuevo humor. Este teatro de humor codornicesco entrenó al público en la comedia moderna: fue más allá, ofreciendo una crítica que pasó desapercibida como inocua y preparó el paladar para que una década más tarde la audiencia digiriera el teatro del absurdo (Alás-Brun, 1995: 18).

Ante esto, John London invita a aceptar con reservas las declaraciones de «creative innocence» del propio Mihura (1989: 82). Esta supuesta inocencia se basa en la conocidísima cita de Miguel Mihura sobre el humor:

Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro [...] El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. (Llera, 2001: 486)

Sin embargo, como advierte José Antonio Llera, desdoblarse para contemplar la realidad y buscarle el envés a esta no tiene nada de conservador e inocente, pues retoma el cuestionamiento identitario vanguardista (Llera, 2001, 486).

En esta misma línea, Monleón advierte que el estreno de *Tres sombreros de copa* resultó incómodo para la línea de pensamiento oficial, pues en ella se veía que la «actitud sonriente»<sup>34</sup> era del todo compatible con la revisión crítica de la realidad social

---

de la primera advertencia de lo contrario he pasado al *sentimiento de lo contrario*» (Pirandello, 2007: 73). Así, «lo cómico es precisamente advertir lo contrario» (Pirandello, 2007: 73), mientras que el humor consiste en sentirlo. De modo que el humorismo se movería entre «lo cómico y lo dramático, incitando siempre al espectador a la sonrisa y a la rebelión» (Monleón, 2001: 34).

<sup>34</sup> Esta «actitud sonriente» se refiere a una carta que Mihura escribe en respuesta a la nueva línea crítica que Álvaro de Laiglesia había introducido en *La Codorniz*, lo que despertó la polémica entre este y el antiguo director: «*La Codorniz* nació para tener una actitud sonriente ante la vida, para quitarle importancia a las cosas, para tomarle el pelo a la gente que veía la vida demasiado en serio, para acabar con los cascarrabias, para reírse del tópico y del lugar común, para inventar un mundo nuevo irreal y fantástico y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía» (Monleón, 2001: 25).

(2001: 29).

De la seriedad del humor había dado cuenta ya Gómez de la Serna en «Gravedad e importancia del humorismo», publicado en la *Revista de Occidente* en febrero de 1928 y cuya visión, sin duda, tuvo influencia en el grupo del nuevo humor. En este texto, el maestro apunta el espíritu subversivo que descansa en los actos de humor, «surge lo humorístico como la fiesta [...] de todo lo que estuvo implantado, y a lo que le llega la hora de la subversión» (Gómez de la Serna, 1973: 268); y reclama la necesidad de este: «la actitud más cierta ante la efemeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud» (269).

La propia Gwynne Edwards<sup>35</sup>, que había advertido la capacidad innovadora de Jardiel, no introduce a los autores del disparate en la nómina de renovadores durante la posguerra. Su lista de innovadores se centra en un teatro comprometido «con los problemas realmente serios de la sociedad española» (1989: 41), con escritores como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre o Fernando Arrabal; en oposición «al teatro de encontrar en él pasatiempo y distracción» (41). Solo salva de esta intención lúdica y escapista a *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, que «se opone a todos los valores y actitudes convencionales que aceptan las gentes, y lo hace utilizando una buena porción de exageración y fantasía [...] por lo que su teatro recuerda al de Ionesco» (41); una actitud que, para la crítica, se apaga en su producción posterior. Por tanto, a menudo se les ha condenado por no comprometerse en un sentido social o político concreto, lo cual no implica, sin embargo, que las ideas de las obras fueran en caso alguno superficiales. Más aún, esta característica, que les ha valido la etiqueta de «de evasión», es común al absurdo, que tampoco se ciñó a una función panfletaria (London, 1989: 90). Este apoliticismo, derivado de la falta de compromiso partidista es una constante también en el arte vanguardista<sup>36</sup> y enlaza con la concepción de ‘humorista’ de Gómez de la Serna, el cual establece que «el humorista [...] si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial, y al decir antisocial, antipolítico» (1973: 271).

Alás-Brun afirma, por tanto, que la etiqueta de «escapista» o «de evasión»

<sup>35</sup> Sobra decir que en multitud de estudios genéricos, los críticos no llegan siquiera a nombrar a *Tono*, que queda diluido dentro del grupo de «Miguel Mihura *et alii*».

<sup>36</sup> En opinión de Puertas, esta falta de compromiso partidista fue lo que le valió a la estética vanguardista la «desaparición en el panorama cultural y literario de una España radicalizada ideológicamente» (Puertas, 2001: 329).

proviene «de una valoración ética del crítico sobre el “compromiso” del autor respecto a una ideología concreta» (1995: 53), ya que obvia la voluntad subversiva hacia las convenciones y la cosmovisión burguesas. Aunque lamenta que esto sea una actitud inicial cuya fuerza se va diluyendo hasta la broma inofensiva, a partir de los 50.

Algo similar ocurre con el cine, las comedias mudas, que se ven como inocuas, esconden, especialmente en Keaton y Chaplin, una rebeldía contra el rígido sistema social. A propósito de esto, Hormigón afirma que «el gran cine de Chaplin, es bien conocido, está empapado de afanes humanistas, democráticos, deanticapitalistas, de amor a la libertad, defensa de la dignidad del hombre ante la manipulación, etc» y aunque, como la comedia teatral, no se puede definir como de carácter socialista, mucho menos proletaria, es «un regocijante repertorio crítico de las formas de vida burguesas» (1991:248).

En el capítulo III, estableceremos detalladamente las confluencias entre el teatro de *Tono* hasta 1950 y los filmes mudos de Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. En las siguientes líneas del presente capítulo, nos encargaremos de establecer la conexión entre ellos a partir de la influencia común de otros movimientos estéticos y como pasos previos a la estética del absurdo.

### *2.1. El camino hacia el teatro del absurdo: La vanguardia y la deshumanización del arte*

La introducción de elementos absurdos, entendidos como motivos de disonancia respecto al contexto dramático (textual y externo) es habitual en un teatro muy anterior al de mitad de siglo XX; se podía encontrar en Aristófanes, la Comedia dell'Arte, la farsa medieval...Pero su aparición como elemento estructurador de género y como tema central no se dará hasta este momento.

Esta primacía de la absurdidad no surge de forma espontánea, sino que arranca de la ruptura con el Naturalismo y del auge de las vanguardias. Enrique Herreras<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> El estudio de Fernando Herreras sostiene el carácter «realista» de estas manifestaciones (vanguardia y teatro del absurdo), en tanto que pretende la expresión de una realidad completamente auténtica, aunque sus códigos sean distintos y atiendan a una concepción diferente de la realidad. Así dice que las vanguardias pondrán especial interés en la realidad subjetiva, la interna, frente a la objetiva, la externa. De modo que le lleva a negar su «antirrealismo», en tanto que ruptura con la realidad sino más bien un anti-naturalismo, sostenido como reacción contra el movimiento estético realista y naturalista del siglo XIX y sus convenciones. La voluntad del presente estudio no es apoyar o refutar esta tesis, sino aprovechar su análisis de las características generales de las diferentes corrientes estéticas, sin embargo, usaremos el concepto de «antirrealismo» como expresión de esa ruptura con el canon anterior, que no

sostiene que en un primer momento la literatura vanguardista no es una reacción contra la realidad; muy al contrario, sus pretensiones se centran en alcanzar la realidad completa, para lo que debe aborrecer el realismo castrador y simplista que solo alcanza a mostrar lo superficial. De modo que se inicia una transformación de la concepción de la realidad, una ampliación de esta, pero siempre bajo el axioma de mostrar la realidad al completo. Así, la intromisión de elementos impresionistas no responde a un intento de deshacer la realidad sino de profundizar en ella, de tener en cuenta todas sus dimensiones (1996: 39). Para ello se abogará por el perspectivismo (Puertas, 2001: 325). Para Herreras, el propio Stanislavski adelantaba estos presupuestos con la propuesta de la introducción de la evocación para la construcción completa del objeto; así, exigía la puesta en marcha de la imaginación del receptor. La revolución llegaría con *La señorita Julia*, de Strindberg, obra en la que se indagaba con atención minuciosa en el inconsciente (Herreras, 1996: 40).

Para Vicente Sánchez-Biosca, la hermandad entre la vanguardia y el cinematógrafo viene propiciada por una fascinación de la primera hacia la máquina de cine en sí misma, por la facilidad de reproducción que representaba y sobre todo, por «la destrucción del sujeto racional, garante de un universo lógico» que suponía el usar una forma de expresión completamente mecánica, al margen de lo humano; la cual recogía a la perfección también la «vivencia angustiosa del lenguaje» en esa mecanización de lo vivo (2010: 64). Por su parte, Jorge Urrutia establece la conexión concreta entre vanguardia y cine mudo hollywoodiense al darle a este la capacidad de realizar «la parcelación expositiva» que buscaba la primera, a través de «escenas breves» y la «consideración en planos de distinta angulación», etc. De modo que afirma que «la vanguardia insiste una y otra vez en la vitalidad, el perspectivismo, la fragmentación, la ubicuidad y el sentido colectivo. Todo ello lo encontraban en el cine» (1992: 50).

Las propuestas vanguardistas, por tanto, pretenden una mayor profundización en la verdad, atendiendo al interior, no solo a la superficie. La vanguardia supone la quiebra del objetivismo, se entiende que «el autor y el personaje, no solo tiene una mirada subjetiva, sino que lo que ve es una parte muy superficial del otro» (Herreras, 1996:42); por eso mismo nunca se puede alcanzar un conocimiento completo. Esta frustración, esta tensión quedarán recogidas en el teatro de Strindberg, Stanislavski y

Chéjov.

Francisco E. Puertas (2001) apunta la influencia de la prosa de vanguardia en el nuevo humorismo del grupo de *La Codorniz*, que se concretaría en una «fragmentación, simultánea a la trivialización de los sucesos narrados» (324). Más allá de este influjo, vanguardia y humor se encuentran íntimamente ligados en el origen de la primera, ya que, como explica el crítico, las manifestaciones europeas de la década de los veinte beben del distanciamiento de la realidad que permite el humorismo (325, 328). A partir de esto se deriva un uso del humor coincidente entre los ismos y los autores del «otro 27», como Mihura o Jardiel, para los que parece más que acertado el análisis de Ródenas sobre la novela de vanguardia: «Esta detonación oblicua [*detonación propiciada por el humor en el teatro del disparate*]<sup>38</sup> [...] abre una distancia objetivadora entre el lector y el texto que debe entenderse como una exhortación tácita a la lectura activa e inteligente» (Puertas, 2001: 328). En este proceso se llega a una «filosofía de la alteridad», en la que, de acuerdo a los presupuestos de Pirandello (cf. nota 33), se pasa a un sentimiento del otro, más allá de la mera observación, lo que conlleva la reflexión del receptor, que «dará la vuelta al envés superficial de los acontecimientos y nos hará afrontar el absurdo» (Puertas, 2001: 331).

Alás-Brun también apunta esta interferencia de rasgos vanguardistas en la comedia del disparate a partir de las palabras del propio Mihura, una influencia que según él se concreta en «lo inverosímil, lo desorbitado, lo incongruente, lo absurdo, lo arbitrario, la guerra al lugar común y al tópico, el inconformismo» (Alás-Brun, 1995: 17); a lo que se le suma la voluntad de juego y el infantilismo de los personajes, que parece herencia directa de Dadaísmo y Surrealismo (21). Para esta estudiosa, además, la prueba de la esencia vanguardista de este teatro es que influyó en autores postitas posteriores, como Carlos Edmundo de Ory (18).

El gran crítico Martin Esslin, cuyo libro *El Teatro del absurdo* (1966) es la piedra angular de los estudios sobre el tema, advierte, por su parte, la influencia de estos movimientos de vanguardia en el teatro del absurdo. De modo que, si bien no se puede establecer una influencia directa entre el teatro del «otro 27» y el del absurdo, sí se observa una esencia estética común.

El teatro apostó, a partir del Simbolismo, por la muestra de un mundo propiamente teatral, más verdadero y completo, opuesto al referente de la realidad

---

<sup>38</sup> La cursiva es mía.



superficial y ayudado por la imaginación (para Herreras en Baudelaire «es [...] la imaginación la que tomará en ese momento la antorcha de la razón» (1996: 48)). Así lo entenderían movimientos como el Futurismo o el Dadaísmo. Estos coincidieron en la búsqueda de una verdad profunda, para la que era necesario alcanzar la universalidad, en la que un elemento no servía de modelo del resto sino que requería acudir a la esencia; se evolucionó desde el análisis de una condición social marcada al de una entidad atemporal. De modo que en este afán totalidad, se produce una «desrealización» para alcanzar no la manifestación, sino el ideal.

Intentar reducir la realidad a la fotografía naturalista, para los vanguardistas, no será más que una pretensión falseadora con la que lo único que se crea es la fantasía de una ilusión de verdad; de esta manera el cambio no se produce en el objeto de atención, sino en la óptica elegida para abordarla (Herreras, 1996).

La creatividad se irguió como la única manera de luchar contra la visión falsa y empobrecida que se había venido ofreciendo en la literatura durante el Realismo; había que romper con lo anterior y buscar nuevas técnicas para un ser humano al que la razón se le había quedado insignificante, para el que, tras sufrir la I Guerra Mundial, el mundo era un sinsentido (Herreras, 1996: 51). El hombre, desorientado, cayó en la cuenta de la relatividad y la inconsistencia de la existencia individual.

En un primer momento se optó por la experimentación con la forma, a partir de la introducción en escena de elementos sorprendentes e inesperados: se jugó con el cine y las proyecciones y se remarcó la teatralización del escenario, donde los decorados se volvieron múltiples y los cambios de espacio se empezaron a marcar a través de pequeños elementos, impregnados de una fuerte carga simbólica; de manera que el autor ganó en libertad para los cambios de lugar y se abarataron costes. Pero también resultaron decisivas las innovaciones en el contenido, especialmente significativas entre los dadaístas, los surrealistas y los dramaturgos del expresionismo social (Herreras, 1996: 52-53).

El primero en mostrar abiertamente el reverso de la realidad fue el poeta maldito francés Alfred Jarry, al hacer gritar en *Ubú Rey* a Ubú: “merdre!”, una clara deformación de la exclamación “merde!”, con lo que pretendía escandalizar al público (Herrera, 1996:56). Su estreno el 10 de diciembre de 1896, cuenta Esslin, armó un gran revuelo. En la obra, Jarry «creó en efecto una figura mítica en un mundo de imágenes arquetípicas grotescas» (Esslin: 1966, 268), a partir de la combinación del *non sense* de Rabelais y la imaginación y el mundo onírico de otro poeta maldito: Isidore Ducasse,

Conde de Lautréamont. Además, este escritor configuró la base de la teoría de la patafísica, la cual consiste en un acercamiento «subjetivista expresionista, que anticipa la tendencia del Teatro del Absurdo» para «expresar, objetivándolos en el escenario estados sociológicos» (1966: 267-271). Su obra adelanta aspectos después vistos en la comedia del disparate, el teatro del absurdo o el cine mudo, como el anti-burguesismo o la caricatura.

Estas alteraciones e indagaciones, continúa Herreas, hicieron que autores como Apollinaire ya no pensarán en enseñar la realidad sino en traducirla (Herrerías, 1996: 57). De esta nueva concepción surge otra obra clave en el camino hacia el absurdo: *Les mamelles de Tiresias*, subtítulo como «drama surrealista», aunque no en el sentido bretoniano, sino como un impulso casi creacionista que pretende superar el arte mimético (Esslin, 1966: 272).

Para Martin Esslin, además, «la lucha por trascender la concepción del arte como mera mimesis» no solo llega de la mano de la literatura, sino que se observa también en las manifestaciones cubistas de Picasso, Klee o Juan Gris (1966, 274). De hecho, como apunta Sánchez-Biosca, esta vanguardia se acerca a las posibilidades discursivas del cine a través de la propuesta del *collage*<sup>39</sup>, que propicia el fragmentarismo, eliminando el punto de vista único y dando entrada al perspectivismo (2010: 65). Esta técnica del collage, si bien fue secundaria, fue abundante en el periodo clásico del cine hollywoodiense, entre 1930 y 1950. En este se cine aunaba la continuidad del montaje analítico con el montaje intelectual de Eissenstein, en lo que se ha llamado *montage sequences* o «secuencias de montaje», a diferencia del montaje de planos clásico. La técnica consistía en unir imágenes inconexas en una secuencia impresionista y se insertaban no tanto para provocar asombro en el público, como para concentrar el tiempo en breves instantes. El recurso se estabilizó en los años veinte y hacia finales de esta década se introdujo sistemáticamente en el cine americano, en choque con el montaje analítico reinante, debido a su rentabilidad narrativa (174-176). Desde un punto de vista formal, continúa Vicente Sánchez-Biosca, el *montage* es el resultado de la combinación de dos técnicas muy diferentes: por un lado, los recursos del montaje soviético, en ascenso desde la proyección en 1926 de *El acorazado*

---

<sup>39</sup> Esta técnica del collage, si bien fue secundaria, fue abundante en el periodo clásico del cine hollywoodiense, entre 1930 y 1950. Este cine aunaba la continuidad del montaje analítico con el montaje intelectual de Eissenstein en lo que se ha llamado *montage sequences* o «secuencias de montaje», a diferencia del montaje de planos clásico. Se trataba de imágenes inconexas en una secuencia impresionista y se insertaban no tanto para provocar asombro en el público, como para concentrar el tiempo en breves instantes (Sánchez-Biosca, 2010: 175 y ss).

*Potemkin* y que pretenden una representación del mundo conceptual; y por otro, las técnicas de deformación ópticas que llegaban desde los estudios alemanes, las cuales se usaban para representar las miradas subjetivas, en pesadillas, alucinaciones, etc., conocidas como *U.F.A shots* en la industria hollywoodiense y que aspiraban a mostrar el mundo psíquico (177). Su función final en el cine americano, donde queda puesto al servicio de la narración y lejos de su voluntad de asombro o de representación de la visión objetiva, será la de transmisión de ideas comprimidas en un tiempo mínimo (se dedica a esto porque no ha perdido, desde los soviéticos, «la imposibilidad de neutralizar la visibilidad del procedimiento utilizado» (177), de modo que el espectador es consciente de la introducción del *collage* y se siente interpelado).

El Dadaísmo, por su parte, forjado durante la I Guerra Mundial en Zurich, aspira a destruir la concepción burguesa en respuesta a los horrores de la guerra; aunque, como advierte el crítico, resulta demasiado violento y destructor como para dar frutos reales en un teatro propio<sup>40</sup> (Esslin, 1966: 276). Aun así, surgen obras como como *Sphinx und Strohmann* (1917) del pintor Oskar Kokoschka, dirigida por Marcel Janko, *Le Coeur à Gaz* (1921) o *L'Empéreur de Chine* (1916) y *Le Bourreau du Pérou* (1928), de Ribibemont-Dessaignes. Muchas de estas son realmente poemas dialogados sin sentido, montados con máscaras grotescas, que toman elementos del *non sense* «con la violencia que caracteriza al Teatro del Absurdo» (Esslin, 1966: 279). A mediados de la década de los 20, sin embargo, se produce un renacimiento del movimiento Dada, ya en Francia, a través del Surrealismo. En este, la voluntad destructora se ha suavizado y se apuesta por la expresión del subconsciente, a través del automatismo. (Esslin, 1966: 286).

El Dadaísmo, ahonda Herreras, atentó contra la lógica e intentó borrar las pautas estéticas establecidas por la convención: el bien y lo bello pasaban a ser un concepto relativo. Se quiso liberar la naturaleza humana espontánea y para ello optaron por el escándalo; con este se hacía partícipe al público, que se convertía en un aludido, más allá de simple espectador. Los dadaístas apostaron por la invención, en detrimento de la lógica, y la «re-creación» constante, a través incluso de la fantasía. Todas estas ideas las aplicaron al lenguaje, que, a su entender, impedía la comunicación, en tanto que era la mayor convención que soportaba el ser humano (Herreras, 1996: 53 -54). Esta paradoja del lenguaje no comunicativo será un motivo permanente desde el teatro vanguardista

---

<sup>40</sup> Acerca de este afán nihilista y destructivo, Esslin recoge la reflexión de uno de los dadaístas más representativos, Georges Ribemont-Dessaignes, el cual afirma en su autobiografía: «el movimiento Dada consistía en tendencias opuestas, incompatibles, explosivas. Destruir un mundo y poner en su lugar otro en el cual nada existiera, tal era, de hecho, la consigna del movimiento» (Esslin, 1966: 276).

hasta el absurdo; al igual que lo será la pugna del autor, a menudo burgués, que trata de luchar contra las imposiciones de la sociedad burguesa y que, al tiempo, se ve irremediabilmente inmersa en ella, manteniendo un sentimiento dual entre la rebelión y la complicidad (55).

En el intento de hacer partícipe al auditorio, el autor dadaísta expone en escena un personaje que se presenta encarnando los presupuestos del yo freudiano o el yo de Nietzsche: uno se encontrará sumido en las fuerzas del inconsciente y en el otro, la razón vendrá por el instinto. El ser humano se identifica mucho más con estos que con los personajes realistas por atender a su naturaleza desde una óptica más poliédrica, teniendo en cuenta incluso las caras ocultas<sup>41</sup> (Herreras, 1996: 57).

De modo que llevaron a cabo una revolución basada en la ruptura de la lógica, bien fuera en el discurso, con la quiebra total de la sintaxis, ahondando en esa incapacidad comunicativa del diálogo; bien en la técnica de construcción dramática, donde se optó por el collage y la no sincronización de gesto y palabra. Sin embargo, su producción se diluyó en experimentos sin una línea teórica clara (Herreras: 1996, 57-58).

Muy al contrario, los surrealistas contaron con el manifiesto de 1924 de André Breton. A partir de este, se apuesta por la escritura automática, como medio de liberación del ser (Herreras: 1996, 60), que el propio Bretón define como «automatismo exclusivamente psíquico, por el cual se trata de expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento» (Esslin, 1966: 286); es, por tanto, en opinión de Esslin, un motivo muy complicado y poco prolífico en la escena, por el carácter medido de la estructura del género dramático.

El teatro surrealista se convierte en el espacio en el que se explicita lo maravilloso de la vida cotidiana, cajón de sastre donde entra todo lo que la imaginación es capaz de crear; así se alcanzará la visión global de la verdadera realidad, introduciéndose en ella, traspasando la barrera de la materialidad y olvidando su lógica, (Herreras, 1996: 61-62). De esta forma en las obras surrealistas se da rienda suelta a mundos regidos por el sueño, en los que el Surrealismo encuentra la verdad; esta se expresa sobre todo a través del movimiento corporal y los gestos, ya que de nuevo el lenguaje se plantea como un sistema incapaz. El espacio de los sueños se entendía como

---

<sup>41</sup> A pesar de esta voluntad de contemplación de lo interno, de lo no visible del personaje, los dadaístas, como Pierre Albert Birot, se revolvieron contra el psicologismo, que simplificaba en exceso el objeto de estudio e imponía el patrón particular a lo universal; por ello, no tenía cabida en esa búsqueda de la totalidad, de la esencia común (Herreras, 1996:57).

aquel en el que la esencia del hombre se mostraba, gracias a la manifestación de los instintivo. La apuesta por este nuevo mundo onírico conllevó también el rechazo del psicologismo, por ser una ciencia que pretendía encajar en categorías racionales y referenciales lo que por su propia naturaleza se escapaba al conocimiento (62-63).

Martin Esslin destaca la labor de Vitrac y Artaud, expulsados, a finales de 1926, del círculo surrealista por intentar un surrealismo comercial (1966: 287). Iniciaron a partir de entonces una labor mucho más interesante en su Teatro Alfred Jarry, donde destacó *Les Mystères de l'Amour*, de Vitrac, estructurada de acuerdo a los supuestos surrealistas. En sus obras encararon el tema de la incapacidad del lenguaje y su banalidad.

Artaud destaca en el camino del teatro del absurdo en su papel de teórico y como productor de algunos experimentos, pues «estaba dotado de una imaginación que excedió sus logros prácticos en el teatro» (Esslin, 1966: 289). Aspiraba a mostrar el mito y la magia a través de «una exposición cruel y despiadada de los conflictos más profundos de la mente humana» (290), lo que culmina en su «Teatro de la Crueldad». En este se pretende poner al público cara a cara con sus conflictos internos, a partir de un teatro mágico, que rechaza el realismo y pretende arquetipos colectivos. El autor cree que el teatro debe dedicarse a expresar lo inefable para la palabra, a través de la luz, la kinesis y el movimiento (291).

Esta tendencia calará, fuera del Surrealismo, en autores cuya obra continúa con la voluntad de romper las convenciones naturalistas a través de «un teatro de puro movimiento» (Esslin, 1966: 292).

El Surrealismo parisino entroncó con el cine de manera consciente, como muestra el manifiesto nº 9-10 publicado en París el 1 de octubre de 1927. Este recoge la admiración por Chaplin desde su título originario, *Hands Off Love*, en honor a una anécdota vital del propio actor: el divorcio de su segunda mujer, Lita Grey, la cual le había acusado de intentar con ella prácticas sexuales degeneradas (Romaguera y Alsina, 1989: 112). Más allá de este incidente personal, en este escrito reivindican la actitud rebelde de Charles ante la sociedad:

A pesar de algunos finales felices [*de Charlot*], no nos engañemos, la próxima vez le encontraremos en la miseria, a este terrible pesimista que en nuestro días tanto en inglés como en francés ha dado nueva fuerza a la común expresión *a dog's life*, una vida de perro [...] la del hombre cuyo genio no va a evitarle pasar el mal trago, la del hombre a quien todo el mundo va a volver la espalda, a quien se va a arruinar impunemente [...] al que se

desmoraliza de la forma más escandalosa en provecho de una asquerosa pequeño burguesa odiosa y de la mayor hipocresía pública que se pueda imaginar. [...] Ahora comprendemos de pronto qué lugar le está reservado al genio en este mundo. [...] El genio sirve para dar significado en el mundo a la verdad moral, que la idiotez universal oscurece e intenta aniquilar. Gracias, pues, a aquel que en la inmensa pantalla occidental [...] hace pasar hoy nuestras sombras [...] Gracias a ti además de ser víctima. Te gritamos las gracias, somos tus servidores (Romaguera y Alsina, 1989: 114-115).

Por otro lado, en Alemania, surgió el Expresionismo, que resultó, en general, demasiado político e idealista como para poder considerarse antecesor del Absurdo (Esslin: 1966, 279). La excepción a esto será el escritor Yvan Goll, fuertemente influido por la obra de Jarry y Apollinaire. Dicho autor, además, es una prueba irrefutable del contagio entre vanguardia y cine mudo, pues su «poema fílmico» *Die Chaplinade* (1920), está protagonizado por el propio Chaplin y, en palabras de Esslin, «es una bella combinación de poesía e imágenes cinematográficas [...]y probablemente la primera [obra] en reconocer las potencialidades poéticas del cine» (1966: 280). Su concepción teatral queda explicada en el prefacio de *Die Unsterblichen*, donde apuesta por ir más allá de la realidad sensitiva en busca de un «supermundo», alcanzando en el proceso la irrealidad, la vida «surreal»; para ello deberán valerse de las técnicas modernas de grabación, la electricidad, etc., que colaborarán como máscaras de irrealidad sobre el realismo. Además el teatro debe aníñar al público y asustarlo, para lo que recurrirá a lo grotesco. (1966: 281).

Goll destacó sobre todo por la caracterización de los burgueses en diálogos llenos de clichés, en los que adelantó los de Ionesco. Pero las nuevas técnicas subyugaron sus creaciones, que no supieron combinar estas novedades con la «poesía del Absurdo, que tan claramente había intuido» (Esslin, 1966: 283). Bertolt Brecht recogió el testigo de este teatro grotesco en algunas de sus piezas, donde trataba la identidad del ser a través de un humor «clownesco»; un estilo que anuncia a Ionesco y a Adamov e incluso varios *gags* de *music hall* (el cual, como ya veremos, incide directamente en el cine mudo) (1966: 284).

Fernando Herreras también rescata la figura de Bertold Brecht para hablar de la influencia del Expresionismo en el camino hacia el teatro del absurdo. Explica que para el alemán, la única forma de descubrir la verdadera realidad era situarse fuera de ella, con una óptica impasible y objetiva para desarrollar una conciencia crítica respecto a lo mostrado; el teatro no iba encaminado al *pathos* clásico sino a despertar una actitud

crítica y razonada en el espectador. Para conseguirlo, defendió un espectáculo donde la teatralización fuera evidente, donde la audiencia fuera consciente de que asistía a un «espejo» de la realidad, para que pudieran descubrir en esta muestra lo podrido de ella; se enseña, por tanto, con una voluntad ejemplarizante, un adoctrinamiento que, por otro lado, no existe en el absurdo, en el humor codornicesco, ni el cine cómico mudo. No hay que olvidar la visión social de esta corriente, también en oposición a las vanguardias anteriores: los expresionistas entendieron que para el cambio del ente individual era necesario un cambio de su contexto (mientras que, para dadaístas y surrealistas, el cambio personal era el motor del cambio en la realidad circundante) (Herrerías, 1996: 64-65).

Como veremos, esta apuesta por un teatro más teatral calará en el teatro europeo; así en 1925 Meyerhold afirma buscar un proceso de reteatralización que aunque no relaciona con el Expresionismo, sí lo hace con el Futurismo y que además pretende una renovación escénica a imagen de las comedias chaplinescas, las cuales se tienen como ejemplo de dramatización esencial, sin excesos innecesarios (Morales, 2003: 47); de modo que los principios vanguardistas, cinematográficos y teatrales quedan íntimamente relacionados.

Por otro lado, la introducción del humorismo en el cine de *Tono* y en el cine mudo de Chaplin, Buster y Lloyd llevará el «espejo de la realidad» del Surrealismo un paso más allá, pues, como apunta Pirandello, en la obra de humor «la reflexión no se esconde, no permanece invisible; es decir, no se queda en casi una forma del sentimiento, casi un espejo en el que el sentimiento se contempla. Si no que se le sitúa delante, como un juez; la analiza desapasionadamente, descompone su imagen.» (Pirandello: 2007, 73).

Esslin advierte la influencia del surrealismo en dos autores teatrales españoles: Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca, a los cuales sitúa también como antecedente del teatro del absurdo (1966: 297-298). El primero se acerca a través la caricatura grotesca del esperpento, con el tratamiento de los personajes desde las alturas, de manera que se convierten en mínimos fantoches, deshumanizados y lejanos; así lo prueban *Divinas palabras*, la trilogía de las *Comedias Bárbara*, o *Martes de Carnaval*, donde Martín destaca *Las galas del difunto* y *Los cuernos Don Friolera*, de hacia 1925. La óptica de superioridad será la que cree el absurdo y la que luego influya en autores como Arrabal. Por su parte, Lorca recoge retazos de Surrealismo en su teatro breve, especialmente en *El paseo de Buster Keaton* (1928), donde además se advierte una clara

influencia del cine, y alguna pieza para marionetas; se situará muy cerca del absurdo en su teatro más intelectual: *Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1933).

No recoge, sin embargo, la influencia de las vanguardias en *el otro 27* a pesar de que muchas de estas innovaciones las recogen estos autores en su teatro. Será Marquerie quien enlace las estéticas vanguardistas y el absurdo (intuitivamente, antes de que se acuñe incluso el término) con el teatro de humor de los autores de esta generación, al conectar a Mihura, *Tono* y Jardiel con Cocteau, entre otros vanguardistas, y con el cine cómico<sup>42</sup> (Marquerie, 1944:155). Concretamente, de estos dos comediógrafos del «otro 27» dirá que su obra «es una lanza rota contra el tópico y la frase hecha, una evasión gozosa por los campos de la libre y disparatada fantasía» (154); aunque no resultará una evasión tan inocua e inocente como exponen sus detractores, pues añadirá que se lleva a cabo el proceso de «sátira terrible y lacerante [...] contra los tópicos» (155). Para él, este estilo renovador de «disparatada farsa», que «hace reír con otros discursos y procedimientos distintos de los que se emplean en las obras cómicas al uso» (154), «nace y muere con ellos [*con Tono y Mihura*]. No hará escuela ni lo pretende. [...] es como un descanso de gracia descoyuntada y absurda en medio de un panorama encenizado por la vulgaridad» (156).

En la conexión de estos autores con la vanguardia resulta inestimable, como se adelantaba en el capítulo anterior, la influencia de Gómez de la Serna (Alás-Brun: 19995: 35). Este no solo destaca por su representación de las novedades europeas, como advierte Ignacio Soldevilla-Durante, está dotado de una «complejísima plasticidad expresionista» y se revela como «un verbalizador excepcional de sensaciones, con una capacidad claramente expresionista, y dueño de una técnica imaginística que está en el origen de toda la imaginería vanguardista» (1992: 76); sino que muestra gran sensibilidad hacia la representación cinematográfica. Efectivamente, aunque no lo explicita teóricamente, su escenografía delata la asimilación del séptimo arte; además de convertirse en tema recurrente en su obra narrativa, cuya culminación es *Cinelandia* (71). En coincidencia con las nuevas posturas del siglo XX, desde su concepción del humor, planea la creación de una verdad no realista y afirma que «cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí» (Gómez de la Serna, 1973: 269). Una visión que

---

<sup>42</sup> El crítico establece, por ejemplo, la semejanza de «la escena de los inventores» de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Mihura y *Tono*, con el cine de los Hermanos Marx (Marquerie, 1944:155).



entronca, a su vez, con los nuevos recursos del montaje cinematográfico, como la multiplicidad de espacios, los insertos o el montaje paralelo.

Así, Mihura y sus colaboradores, entre ellos *Tono*, cultivaron un género que bebía de las vanguardias y del «teatro de lo inverosímil» de Jardiel Poncela, y que se acercaba al teatro del absurdo. Este nuevo género es lo que Montserrat Alás-Brun ha dado en llamar, con un acierto impecable, «comedia del disparate». Con esta nomenclatura, recoge el referente de la tradición, en la clasificación genérica (convención teórica que el absurdo estallarà creando obras no adscribibles a las categorías clásicas), y elimina la carga metafísica que conlleva la absurdidad, mientras manifiesta la tendencia a lo ridículo en el disparate (1995:89).

La mejor embajadora de este tipo de comedia será *Tres sombreros de copa* de Mihura, que fue estrenada en 1952, causando gran revuelo, a pesar de que su publicación, en 1947, y su subida a escena se dio años más tarde de su escritura, que fue en 1932. Se recupera el espíritu vanguardista de lucha contra el mundo burgués, contraponiendo un mundo de lo inverosímil, lo absurdo, lo marginal, que se yergue como el espacio de la libertad. A partir de los 50, los cultivadores de este género del disparate se moverán hacia posiciones menos radicales, tendiendo al humor de tinte más satírico y menos revolucionario, humor que el público burgués reclamaba (Alás-Brun, 1995: 16-17). Justo en el inicio de esa década, Arrabal cultivaba su primer teatro y en Europa estallaba el género del Teatro del absurdo, con Ionesco y *La Cantatrice chauve* (1950); dos años más tarde aparecía *En Attendant Godot*, de Beckett, estrenada en 1953.

El paso inmediatamente anterior a la «comedia del disparate» fue el «teatro de lo inverosímil» de Jardiel Poncela, que recogía los postulados más vanguardistas y los combinaba con recursos del humor anterior tradicional, como el astracán o el género chico (Alás-Brun, 1995: 43). Resulta curioso que, a pesar de su voluntad de renovación total, autores como Jardiel, Mihura o el propio *Tono*, guardasen esa admiración por Muñoz Seca y Enrique García Álvarez; la explicación se encuentra en el juego magistral que desarrollaron estos escritores con el lenguaje, cercanos ya a esa concepción lúdica tan perseguida por los del «otro 27» (49). De modo que tomaron a los maestros pero eliminaron los rasgos localistas, en pos de la representación de un universal, siguiendo el camino de la vanguardia: Jardiel, se sumó al elitismo de los Ismos, con la búsqueda de un humor intelectual, pero, paradójicamente, rechazó el arte para unos pocos y pretendió extenderlo a todo el público; dirá al respecto: «hay que hacer el teatro para las multitudes, no para las minorías... Hay que llevar al Teatro el Arte, pero de manera que

todo el mundo lo entienda» (48)

En su teatro, especialmente en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) y *Un marido de ida y vuelta* (1939), cumbres ambas de su producción dramática inverosímil, opta por la estética de lo imposible y lo sorprendente, con un permanente afán de originalidad. Alfredo Marquerie<sup>43</sup> enlaza ambas obras con el concepto de 'hinterland', que Ortega define como un espacio límite con lo irreal<sup>44</sup>; aquí es donde Jardiel Poncela sitúa su acción, una acción que repudia los escasos momentos de verosimilitud y donde todavía es esencial la trama. Frente a lo que será luego el disparate y el absurdo, el «teatro inverosímil» da preeminencia a la acción, por lo que los personajes evolucionan de acuerdo a las necesidades de esta; así, no le interesa apenas la introspección en el personaje (Alás-Burn, 1995: 44-45).

Para poner en práctica sus pretensiones teóricas de distanciamiento, inverosimilitud y ludismo recurre a la técnica del contrapunto. Consiste dicha técnica en que cuando la situación alcanza un puto álgido y está a punto de hacerse trascendente, se introduce un efecto cómico, un motivo ridículo que descoyunta las expectativas e impide el mantenimiento de la seriedad; esta misma técnica la empleará Mihura pero de una forma mucho más sistemática. Sin embargo, Jardiel la usa como puro motivo para la comicidad; al llevarlo a cabo el personaje afectado no es consciente del disparate, pero siempre hay un personaje, al menos, que no permanece impasible ante la ruptura de la lógica y es consciente de que se ha dado un acto ridículo. En esta línea y de acuerdo al interés que todavía guarda por la intriga argumental, siempre crea un personaje que sirve de guía entre las disonancias de la lógica; suele ser un criado, herencia del gracioso del teatro áureo (Alás-Brun, 1995: 65-66, 68). Además, esta técnica servirá al «teatro de lo inverosímil» para rechazar el patetismo.

Jardiel bebe, por tanto, de la línea orteguiana de la deshumanización del arte y huye del sentimentalismo, quiere purificar la manifestación artística, para lo que deben reducir los motivos humanos; incluso se burla de los grandes temas del ser, como la

---

<sup>43</sup> Además de las obras anteriormente citadas, Marquerie realizó un profundo estudio sobre la obra de Jardiel Poncela y prologó la edición de *Eloisa está debajo de un almendro* y *Las cinco advertencias de satanás*:

MARQUERIE, A. (1945) *El teatro de Jardiel Poncela: ensayo*. Bilbao: Ediciones de Conferencias y Ensayos.

JARDIEL PONCELA, E. (1969) *Eloisa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de satanás*. Madrid: Salvat; Alianza.

<sup>44</sup> Ortega y Gasset recoge en el tercer tomo de *El espectador* la siguiente reflexión: «La boca del telón es el marco de la escena. [...] Con un enorme y absurdo además nos advierte que en el hinterland imaginario de la escena, abierto tras él, empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría» (Ortega, 1921: 211)

muerte (Alá-Brun, 1995: 61, 64, 68).

Del mismo modo, evitará la trascendentalidad; lo que Jardiel hace en su obra es convertir los instantes de ingenio y disparate del astracán en un continuo estructurador de la obra para la originalidad y la inverosimilitud, desde una voluntad lúdica. Esta será la gran diferencia de este teatro y de la comedia del disparate respecto al teatro del absurdo: la falta de una profundización filosófica; no les interesa el disparate para llegar a la absurdidad angustiosa, sino para mostrar la faceta lúdica del arte. En esta idea de la obra artística válida por sí misma, sin deber responder a ninguna necesidad o utilidad, irán más allá que los artistas vanguardistas y rechazarán cualquier tipo de didactismo; desde Jardiel a Mihura e instalándose definitivamente en el género del Absurdo, los autores dejarán a sus creaciones vivir en su obra, sin enjuiciamiento o actitud crítica contra ellos.

María del Mar Mañas establece una detallada conexión entre Jardiel Poncela y las técnicas vanguardistas a partir del análisis de sus textos sobre Hollywood. En ellos, el escritor da cuenta de la tendencia al automatismo y la enumeración caótica del Surrealismo, a partir de la enumeración de sustantivos sin que aparezca verbo alguno (como se aprecia, por ejemplo, en «Los primeros virajes por Hollywood» y «Hollywood en mesa revuelta»); con ello se recoge, además, la sucesión del paisaje de manera cuasi cinematográfica, reflejando el asombro del personaje ante este (1997: 234). Las descripciones seguirán esta misma lógica vanguardista al desarrollarse de manera fragmentada, como un collage. En la línea de los ismos europeos, Mañas también destaca la propensión del autor a introducir en sus representaciones proyecciones cinematográficas, como muestra el monólogo «Intimidades de Hollywood» (238). Por último, conviene atender a las sonorizaciones cómicas que Jardiel lleva a cabo de los cortometrajes mudos de la Fox, titulados como *Celuloides rancios*, y que para esta crítica son «un auténtico experimento vanguardista, ya que suponen una reflexión sobre el medio cinematográfico y una parodia de los géneros representados por las películas originales» (Mañas, 1997: 245).

El teatro de Jardiel Poncela será la influencia más inmediata en los autores de las comedias del disparate, género en el que destacaron Calvo-Sotelo, Álvaro de Laiglesia y *Tono*, capitaneados por Mihura (Alás-brun, 1995: 15). Pero la tendencia ya se ensayaba en autores anteriores: la corriente antirrealista – sostiene Pérez Bowie – viene anunciada por el cambio en el teatro de Arniches, que abandona el teatro más costumbrista a favor de la farsa grotesca, donde se inicia la deshumanización de los personajes y se

representa una visión de la realidad que comienza a descoyuntarse; además el teatro de Muñoz Seca supone el abandono de la voluntad adoctrinadora, lo que supone un paso más en favor de la inverosimilitud. Así, las obras de estos anuncian la crisis de los principios naturalistas, que pretendió la «reteatralización» para destacar los «mecanismos productores de ficción». La «reficcionalización» la consiguieron a partir de la introducción de unas técnicas de humor que dejaban de lado el motivo costumbrista y tomaban recursos «desrealizadores» de las nuevas estéticas antimiméticas, aunque todavía su humor es esencialmente de base verbal. (Pérez Bowie, 200: sección 1).

De modo que, en este camino, lo grotesco juega un papel esencial, como se ha visto en las farsas de Arniches o en el Expresionismo de Yvan Goll. Es además el principio estético al que recurrirá Meyerhold, de acuerdo a las corrientes antirrealistas de vanguardia, como parte de su inclinación por lo popular y su atención al cine. Este apuesta por un «teatro de feria», cuyos principios han abandonado la escena para resguardarse en los espectáculos circenses, el *music-hall* inglés, el Ueberbrettl alemán y el cine, considerado atracción de feria. Esta ideas de Meyerhold son heredadas del Futurismo, el cual vio en la técnica cinematográfica la «fuente vivificadora de la escena» a través de un «teatro sinestésico futurista», que bebía de las varietés; en 1916, habían publicado *La cinematografía futurista*, pero ya antes de la publicación del *Manifiesto del Futurismo* de Marinetti en 1909, habían expresado la influencia del cine en su teoría teatral (Morales, 2003: 23); Sánchez-Biosca también apunta a la influencia del *Manifesto dei musicisti futuristi*, redactado por Balilla Pratella en enero de 1911 (2010: 83). También Jardiel introducirá lo grotesco en los momentos de contrapunto, como contraposición a lo solemne (Alás-Brun, 1995: 65).

De vuelta a la comedia del disparate, ya se ha nombrado la obra de *Tres sombreros de copa*, que será el ideal para el resto de la producción, ya que aunque no se publicó hasta 1947, los humoristas tuvieron acceso a varias lecturas privadas que hizo Mihura; en la primera de ellas, en San Sebastián, estaban presentes Jardiel, Neville y Tono (Alás- Brun, 1995: 21). Pero además de esta joya, hay que tener en cuenta la producción de los cuatro autores hasta 1950, cuando se produjo un cambio en las posturas estéticas de cada uno, y las comedias escritas en colaboración con Miguel Mihura: *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, con Tono (estrenada en 1943 pero escrita en 1939, durante años los derechos estuvieron vendidos a Benito Perojo para una película que no se filmó), *¡Viva lo imposible!* o *El contable de estrellas*, con Calvo-

Sotelo (1939) y *El caso de la mujer asesinadita*, con Álvaro de Laiglesia (1945), que se considera ya el cierre del género. Este grupo de escritores agravó el sinsentido y radicalizó las posturas anti-logicistas de la herencia jardiesca, aunque se suavizó la deshumanización, intentaron equilibrar el distanciamiento con flashazos de emoción contenida que, cuando estaban a punto de estallar en sentimentalismo, se transformaban en una situación disparatada, a través de la alteración de, por ejemplo, la lógica de la acción causa-efecto (1995: 80-82).

La «comedia del disparate» no pretendió la reflexión filosófica pero sí intentó plasmar la «falta de autenticidad del individuo bajo el peso aplastante de una sociedad inmovilista y excesivamente codificada» (Alás-Brun, 1995: 91), es decir, el hombre alienado por el peso de las convenciones burguesas. Así, reaccionarán ante lo más institucionalizado: el matrimonio. En sus obras, el amor no aparece como redentor sino como una medida más de subyugación del individuo a lo socialmente estipulado, el matrimonio es la gran institución burguesa y por ello, ha de ser tratado irreverentemente y dejado en ridículo.

De modo que los esfuerzos de estos años irán dirigidos a eliminar la normatividad del teatro tradicional y a poner en duda las convenciones de la sociedad contemporánea (incluso aunque las obras se sitúen en otras épocas) igual que luego hará el teatro del absurdo.

La reacción de crítica y público fue de virulento rechazo a la novedad, no entendieron las nuevas propuestas. En el devenir de la década los autores fueron evolucionando en sus presupuestos hasta que al final de los 40: Mihura<sup>45</sup> empezó a darle más protagonismo al individualismo de sus personajes, acomodándose en cierto sentimentalismo, y amplió la anécdota de la trama; Calvo Sotelo cultivó el éxito con el drama y *Tono* siguió la línea del humor, pero cada vez más entregado a los deslumbramientos verbales, al juego con el lenguaje, desde una posición mucho menos rompedora y cada vez más cercana al astracán (aunque continuó siendo el más fiel al humorismo heredado de la vanguardia). Se desengañaron de la experimentación y se dedicaron a géneros más comerciales, más cercanos a la sátira, para una audiencia mucho más tradicional. Dentro de esta intención se ensayaron géneros como la comedia policiaca, auspiciada por el éxito que tenía en la literatura inglesa, se volvió a la farsa

---

<sup>45</sup> En 1951, Miguel Mihura decide dedicarse voluntariamente a un teatro más comercial ante la incompreensión del público, los ataques de la crítica, que le acusó de explotar el éxito de *La Codorniz* para estrenar obras de humor codornicesco, y la polémica con Álvaro Laiglesia por el nuevo giro en la dirección de la revista (Alás-Brun, 1995: 83).

grotesca y cambiaron el teatro por la ficción o el periodismo, como es el caso de Álvaro Laiglesia. De este momento son *Carlota* (1957) y *Melocotón en Almíbar* (1958), de Mihura, con las que se ganó el aplauso del público, *Garrote vil a un director de banco* (1958) o *La muralla* (1954), de Calvo-Sotelo o *Amor sin pasaporte* de Laiglesia.

Por su parte, las vanguardias en cinematografía encontraron mejor asiento en Italia y Francia, países en los que destacaron las corrientes futurista y dadaísta y surrealista, respectivamente<sup>46</sup>. En Alemania surgió con fuerza el expresionismo cinematográfico de Robert Wiene, con *El gabinete del doctor Caligari* (1919). Y en la URSS, se promovió la experimentación, recogiendo los avances futuristas, constructivistas y expresionista y combinándolos con los procesos narrativos y de montaje norteamericanos de Griffith; destacaron cineastas como Vertov, Kulechov o Pudovkin, cuyos avances serán básicos para la obra de Eisenstein. Sin embargo, a pesar de que no se produjeran productos propiamente vanguardistas norteamericanos parece indiscutible la influencia de estas en el cine hollywoodiense; estas escuelas artísticas de la «vieja Europa» «enriquecen decisivamente la nueva expresión cinematográfica» (González, 2008:53). Sobre todo en cuanto a la introducción de la irrealidad en el cine y al cuestionamiento de su supuesto naturalismo inherente<sup>47</sup>, para lo que resultó esencial el Formalismo ruso; sus teorías introducen el concepto de extrañamiento respecto a la percepción del objeto artístico en un momento en el que el cine reivindicaba su autonomía frente al arte literario. Así, afirma Pérez Bowie:

Trasladan la noción de «extrañamiento» de la literatura al cine, lo que supone una negación de la condición analógica que se atribuía a las imágenes de este, ya que no cabe hablar de fidelidad de tales imágenes a la realidad prefílmica sino de una transfiguración estilística de las mismas. (2001: 106-107)

En el asunto cinematográfico, sin embargo, conviene remontarse a una década antes de las vanguardias para encontrar el proceso distintivo de este cine mudo de Hollywood, el cual le permitió asumir estas novedades: el cine de David Wark Griffith, del que se ha hablado en el capítulo I.

Griffith crea una estética distintiva que además, como se ha adelantado, es

---

<sup>46</sup> Para una información más detallada acerca de la práctica de las vanguardias en el cine se puede consultar el libro: GONZÁLEZ, Palmira. (2008) *El cine mudo*. Barcelona: Editorial UOC.

<sup>47</sup> Este debate en torno a al realismo del séptimo arte se relaciona con la ambivalencia de la imagen, que Pérez Bowie, siguiendo las teorías de Arnheim, concreta en su «capacidad simultánea de reproducir con extrema fidelidad la realidad cotidiana y de “realizar” lo irreal, es decir de presentar la irrealidad con los mismos caracteres de la realidad y viceversa, de desrealizar lo real sin mengua alguna de su potencia objetiva» (Pérez, 2001: 105).

recuperada y revisada por los innovadores soviéticos. Este nuevo cine permite que los postulados vanguardistas de la introducción de lo onírico, la fragmentación y el perspectivismo calen en el cine cómico mudo posterior, especialmente gracias a la ruptura espacio-temporal y al movimiento de la cámara y de los ángulos de grabación. Que la cámara formara parte de la acción fue un paso esencial para ganar profundidad en la caracterización psicológica de los personajes. Además el final de la grabación en cámara fija propició la multiplicidad de referentes desde los que tratar la acción (Reisz, 1980: 22); y de puntos de vista, pues como advierte Vicente Sánchez-Biosca, «el fragmentarismo, capital en la experiencia moderna, estaba en la mirada que contemplaba las obras, no en las obras mismas» y con la cámara en movimiento se podían captar las realidades cambiantes (2010: 118). Nuestro cine tomará estos principios articuladores, aunque desechará, como hijo de su tiempo, la voluntad adoctrinadora de la obra de Griffith.

Otro punto común de influencia entre el teatro del nuevo humor y el cine cómico mudo de Hollywood es el influjo de las propuestas orteguianas del arte deshumanizado. Lo que, por supuesto, emparenta directamente con los rasgos de vanguardia. Ortega y Gasset expone en 1925 las directrices de un arte nuevo y joven en «La deshumanización del arte», unas propuestas que se cuelan a menudo en las obras analizadas en este estudio. Las premisas de este arte joven son: la deshumanización del arte, la evitación de formas vivas, la defensa del arte exclusivamente como arte sin una función ulterior, la apuesta por una visión lúdica del arte, la introducción de la ironía, la falta de trascendencia y la voluntad de eludir la falsedad (Ortega y Gasset, 1987: 57).

El filósofo defiende un arte que pretende la máxima distancia para una mínima implicación sentimental, para lo cual se pretende la deshumanización de la realidad, que conlleva una huida de la mimesis de lo vivido, lo que propiciará la apertura de un camino nuevo al margen de la realidad. El propio *Tono* declara:

Yo uso un diálogo explosivo que impide que los personajes y las situaciones tengan humanidad, la asociación al absurdo, el desplazamiento de las palabras a su normal significado y la rotura de los tópicos y del mundo poético escondido. (Cit. Pelta, 2002: 47)

Esto enlaza con la voluntad de la profundización en el subconsciente, la introducción de la fantasía o la presencia del mundo onírico, algo que veremos habitualmente en *Tono* y otros autores de la comedia del disparate (a los que les llega con fuerza renovada no solo por el influjo de las tendencias dadaístas y surrealistas, sino

por la obra jardiesca); y también en el cine, que recurre al sueño para mostrar el «contracampo» de la realidad, una realidad alternativa, y presenta grandes gestas cuasi-fantásticas de unos personajes que culminan grandes hazañas a pesar de su torpeza (por ejemplo, la escalada al edificio de Harold en *El hombre mosca* parece adecuarse a esta realidad pseudo-fantástica en la que un patoso cualquiera consigue alcanzar la cima del edificio). La apuesta por este mundo ensoñado entronca con la reflexión de Ortega en su artículo «Elogio del *Murciélago*», donde sostiene que «las acciones utilitarias del individuo o de la sociedad no depende solo de ellos; cada cual hace lo que puede, lo que las circunstancias [...] le permiten», de modo que «en nada de esto se expresa con pureza suficiente el espíritu individual o colectivo»; sin embargo, los sueños e ideales son únicos y diferenciadores pues «emanan directamente de nuestra intimidad y son su auténtica manifestación» (Ortega y Gasset, 1985: 497).

En esta destrucción de la mimesis, Ortega pretende que no exista un referente rastreable, de modo que la obra de arte sea un «ultra-objeto», aislado en sí misma, en una defensa del arte por el arte.

Nuestras obras, en las que subyace «the existence of some rational alternative» (London, 1989: 87), mantienen en mayor o menor medida el referente realista pero juegan a expandirlo. Esta actitud propicia un acercamiento de estas a la propuesta de tratamiento de la realidad que demanda el filósofo, el cual aboga por recurrir al Suprarrealismo o el Infrarrealismo (Ortega y Gasset, 1987: 76). De modo que en la intención de subvertir los tópicos y lugares comunes del mundo burgués, la comedia del disparate se acerca a la destrucción referencial que pretende la teoría orteguiana: «no es que el pintor yerre y que sus desviaciones del “natural” (natural=humano) no alcancen a este, es que señalan hacia un camino opuesto al que puede conducirnos hasta el objeto humano», dirá Ortega y Gasset a propósito del arte nuevo (1987: 63). Por tanto, no será posible rastrear el arte de vuelta a nuestro mundo y se requerirán «actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas» (64) de la nueva realidad; de esta aceptación de un arte producto de una realidad insólita surgirá el goce estético. Así se busca «un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre» (65), crear una realidad que se parezca lo menos posible a la realidad.

En relación con esta búsqueda de nuevas realidades, Marquerie pone como mayor mérito de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* la inverosimilitud (Marquerie, 1944: 155) y añade que la grandeza de *Tono* y Mihura descansa en «tratar y trabajar ambientes y situaciones con su estilo personalísimo [...] de espaldas a la lógica» (156).



Hasta entonces, el pensamiento tradicional había concebido la idea y la realidad íntimamente relacionados, de manera que se llegaba a la realidad a través de la idea, pero este arte deshumanizado es ya consciente de la gran distancia entre ellas. La búsqueda del realismo lleva a aceptar una «ingenua idealización de lo real», pero si se aceptan que las ideas no son más que «meros esquemas subjetivos» y se exponen como tal, como ideas incapaces de registrar la totalidad de la realidad, se producirá una deshumanización, una desrealización de estas. Así se exponen como lo que son: irrealidad y se opta por realizar esa irrealidad; de manera que «*mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo» (Ortega y Gasset, 1987: 78).

La conexión de la comedia del disparate con esta concepción le llega a través del teatro de Jardiel, que busca deliberadamente la introducción en la obra de lo inverosímil y hace de la irrealidad un principio estético de renovación (Alás-Brun, 1995: 43). Ortega insistirá en su apuesta por la irrealidad en «Elogio del *Murciélago*»: «El arte es artificio, es farsa, taumatúrgico poder de irrealizar la existencia» (Ortega y Gasset, 1985: 508).

Así, el nuevo arte se propone la contemplación del objeto en toda su múltiple realidad, incluso en la imposible, ofreciendo varias visiones: «Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos» (Ortega y Gasset, 1987: 57) y «todas estas realidades son equivalentes, cada una la auténtica para su congruo punto de vista» (58), a pesar de que tradicionalmente se le haya dado primacía a la realidad vivida. Esto enlaza con el perspectivismo vanguardista y a la vez propicia un tratamiento muy cinematográfico del arte, atacado desde todos los ángulos posibles.

De hecho, de acuerdo a las teorías de Pérez-Bowie, en la reteatralización del teatro de la «otra generación del 27» no solo intervino la estética vanguardista sino también el cine hollywoodiense mudo, lo que supuso que, a pesar del conservadurismo estético que demandaba el público, se transgredieran los principios de la escena naturalista, a partir de la pluralidad de visiones: ya no había un punto de vista único, se buscaba la combinación de la visión externa e interna del personaje y se mostraba lo oculto e incluso lo inexistente; y a través de la fragmentación del espacio escénico. En este proceso la verosimilitud de la escena no quedaba puesta en entredicho por ser presentada dentro del contexto humorístico (Pérez Bowie, 2004: 585, 588-589).

La difícil recepción de la comedia del disparate, como muestra el estreno de *Tres sombreros de copa*, parece entroncar con la idea orteguiana de que «todo el arte joven es

impopular» (Ortega y Gasset, 1987: 48), sin embargo, como ya se ha visto en relación a Jardiel, nuestro teatro de humor disparatado no conserva el elitismo de público, no busca tener a la masa en contra y, más aún, no es antipopular, como sí pretenden el arte nuevo (49) y la vanguardia.

Por otra parte, el uso del humor<sup>48</sup> en las obras del cine y la comedia del disparate recoge la voluntad de deshumanización, ya que propicia el distanciamiento del ente vivo, evitando, así la empatía del espectador. Ortega establece al respecto:

El repertorio de elementos que integran nuestro mundo habitual posee una jerarquía de tres rangos. Hay primero el orden de las personas, hay luego el de los seres vivos, hay, en fin, las cosas inorgánicas. Pues bien: el veto del arte nuevo se ejerce con una energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven. (1987: 68)

A estas ideas de que no exista un «contagio psíquico» propio del melodrama, sino un «placer inteligente» (69), motivado por el artefacto y no causado por él<sup>49</sup> (lo que impediría la pureza objetiva), se suman las obras dramáticas y fílmicas analizadas en el presente trabajo. Para ello recurrirán a la técnica del contrapunto (mediante piruetas finales, planos en corte, etc.) y a una constante reificación de los personajes, a partir de la cinética, la introducción de metáforas cosificadoras y la proliferación de objetos inertes, que convierten a los personajes en muñecos. Sin embargo, conviene tomar esta deshumanización con ciertas reservas pues parte de la renovación de Charlot y Buster consiste en dar acceso a la psicología del carácter, superando el personaje tipo del *slapstick*. Igual ocurre en la comedia del disparate, que, como ya se había anunciado en comparación con la deshumanización jardielesca, «mantiene un raro equilibrio en la identificación emocional de espectador», combinando «las desdichas de los protagonistas y la distancia que permite percibirlos como seres ridículos» (Alás-Brun, 1995: 84); así, alterna el ridículo con momentos emotivos «interrumpidos en el preciso instante en que podría caerse en el sentimentalismo» (Alás-Brun, 1995: 81). De hecho en ocasiones, la introducción de sutiles momentos de emoción les ha valido, a *Tono* y a

---

<sup>48</sup> Ortega y Gasset dirá acerca del humor que en el arte nuevo «la comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca “clownería” hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca» (1987: 86), el cual será un medio para buscar la ficción real de la ficción.

<sup>49</sup> Ortega y Gasset aclara que «causación y motivación son pues, dos nexos completamente distintos. Las causas de nuestros estados de conciencia no existen para éstos: es preciso que la ciencia los averigüe. En cambio, el motivo de un sentimiento, de una volición, de una creencia forma parte de estos, es un nexo consciente.» (Ortega y Gasset, 1987: 69). De manera que lo el regocijo ante el arte es fruto de un objeto en sí regocijante, cuyo placer fluye entre el artefacto y el sujeto que lo admira.

Mihura, una acusación de ternurismo; Pérez Bowie habla de una mitigación de la irrealdad y «cierta dosis de poesía», para explicar este cambio (2004: 587). Esta crítica se acentúa a partir de los 50, cuando se incrementa la presencia del sentimentalismo en su obra. José Monleón habla de esta propensión a la ternura y advierte:

Sin embargo, entre Tono y Mihura se produciría una distancia, por cuanto mientras el primero mantenía una cierta fidelidad a la invención descarnada, cerebral, que había caracterizado a las corrientes “humoristas” más destacadas del periodo precedente, Mihura comprendió pronto que para conseguir el éxito ya traer al gran público debía aceptar un sentimentalismo (2001: 28).

Aun así, ambas manifestaciones mantienen la distancia «objetivizadora» para contemplar lo que ocurre y que el público pueda encontrar al personaje ridículo y no lastimero. A esta idea se suma de nuevo Gómez de la Serna, que sostiene que «hay que desconectar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde fuera vemos mejor lo que sucede» (1973: 269) y el humor será la herramienta para hacerlo.

En relación con este distanciamiento, Alás-Brun considera esencial el uso de la técnica del contrapunto, que en el grupo de Mihura se ejecuta de acuerdo a una doble función: «impedir la identificación emocional del espectador y obligarle a mantener un distanciamiento respecto a los personajes y la acción, mientras que sirve para reforzar la subversión de los valores burgueses» (1995: 66), con lo que se ajusta a la perfección a la voluntad distanciadora del arte nuevo. La aplicación de este motivo es más radical que en Jardiel, se convierte en un continuo aplicado a todos los personajes; así consigue agrandar la distancia entre lo presentado en escena y el público, evitando cualquier tipo de identificación emocional.

A la voluntad de poner los tópicos del revés, se suman los giros finales de *Tono*, que parecen quedar definidos en la siguiente afirmación del filósofo: «ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen» (Ortega y Gasset, 1987: 87). Efectivamente en las últimas líneas la aparente convención vencedora queda sutilmente subvertida y reducida a pura fachada, a través del humor.

Por su parte, en el cine es también habitual el uso de planos en contrapunto, impidiendo que el sentimentalismo venza a la comedia, como se verá detenidamente en el siguiente capítulo.

Las manifestaciones teatrales y fílmicas que analizamos también participan del

gusto por la ingenuidad, la cual en Ortega y Gasset se traduce en un interés por el arte primitivo (Ortega y Gasset, 1987: 84), mientras que en los otros, trasluce en el protagonismo de unos personajes infantilizados. Si el arte primitivo gusta por la ausencia de una tradición dictadora, estos protagonistas son perfectos por carecer de la pátina social que los sometería a la convención<sup>50</sup>.

Por último, cine y teatro recogerán también la función lúdica del arte con una apuesta por la falta de trascendencia, incluso, de acuerdo con Marquerie, en cuanto a continuación estética: «el estilo de *Tono* y Mihura [...] no aspira a que el teatro para hacer reír siga sus huellas y sus procedimientos» (Marquerie: 1944, 156). El arte nuevo, sostiene Ortega, evita el patetismo y apuesta por la broma en su pretensión de ser juego, frente a la meditación del arte viejo.

Como Montserrat Alás-Brun apunta, la influencia de esta idea orteguiana es especialmente notable en el teatro de Jardiel, que buscaba, por encima de «una obra trascendental, donde se examinarán en profundidad desde una perspectiva seria los problemas de la existencia humana», «una obra sobre un tema original, rica en incidencias argumentales y sobre todo, “muy cómica”» (1995: 64); el propio autor declarará: «Lo primero que cuido de mis comedias es que carezcan de tesis en absoluto. La tesis significa demostración y en Arte no se debe demostrar nada» (Alás-Brun, 1995:47).

Ortega y Gasset retoma la cuestión en su «Elogio del *Murciélagos*», donde afirma que «el arte no puede vivir apoyándose en una necesidad externa a él, tendrá que justificarse a sí mismo y por sí mismo. Esta justificación no puede ser más que una: causar placer» (1985: 505)

Esta tendencia a la ausencia de trascendencia está presente en las obras de *Tono* que nos ocupan, lo que les ha servido para ser menospreciadas como «teatro evasionista», pero es una cuestión que debe ser matizada, ya que, como veíamos, las declaraciones de una literatura inocua no terminan de corresponderse con el sutil fondo de las obras. Quizá esta dualidad del humor de posguerra quede mejor explicada si atendemos a las reflexiones de Neville sobre una situación de polarización ideológica en la que no había lugar para la sutileza ni para la falta de compromiso político:

---

<sup>50</sup> Resulta imposible, por otro lado, no pensar en el prólogo de *Los intereses creados*, de Benavente, tanto en la aparente intención inocua del humor y su función lúdica, como en la voluntad de aníñar el espíritu para un arte nuevo: «El autor solo pide que añeís cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos...Y he aquí como esto viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías» (Benavente, 2001: 86).

España es un país de extremos enconados, irreconciliables, siempre en llamas, en el que no se sabe bien si lo que arde son cirios o frailes, y cuando no aprueba ninguna de esas maneras de iluminarse, tiene que tirar por un camino más pacífico: evadirse, en una palabra [...] no es que dejen de interesarnos [los problemas actuales], es que resulta difícil su tratamiento, a menos de aceptar sin vacilación la tesis del que manda. Para decir que «sí» hay toda clase de facilidades, pero a veces no quiere decir uno que sí ni que no, y el laberinto es demasiado intrincado para que valga la pena aventurarse. (Monleón, 2001: 26-27).

De modo que su teatro no supone una falta de visión crítica de la realidad, sino que es una revisión no comprometida políticamente con ninguna de las tendencias dominantes. Aun así, el teatro de Neville es más amable y sentimental que la comedia del disparate, los estudiosos lo encuadran junto a José López Rubio y Víctor Ruiz Iriarte dentro de la comedia «evasiónista» o «de la felicidad», seguidora del estilo benaventino anterior a la guerra<sup>51</sup>. Hay que recordar, sin embargo, que Neville también participó del nuevo humor a través de sus sketches en *La Codorniz*, aunque su mejor obra teatral, *El baile*, no se adapta a los presupuestos de este humorismo disparatado (Alás-Brun, 1995: 37-38).

## 2.2. El teatro del absurdo<sup>52</sup> a la luz de la comedia del disparate y el cine hollywoodiense.

Jean-Jacques Gautier, Sanz Villanueva, Ruiz Ramón, García Lorenzo y dramaturgos como Nieva o Buero Vallejo fueron algunos de los nombres que vieron en la obra de Mihura un claro precursor del teatro del absurdo europeo y sus manifestaciones españolas (por ejemplo, las primeras obras de Arrabal) (Alás-Brun: 1995: 15). Para la propia Alás-Brun, existen diversos rasgos en la comedia del disparate que anticipan el teatro del absurdo: «la ruptura de la lógica y la suspensión de las asunciones del espectador [...]; y la mentalidad prelógica, infantil, que pone al descubierto, por la vía del ridículo, el vacío de las convenciones sociales, los

<sup>51</sup> Recordemos que estudiosos como Brown y Oliva, han considerado las obras del grupo del disparate en la misma línea de estas debido a un exceso de simplificación. Así Oliva etiqueta a todos estos géneros bajo el nombre de «comedia burguesa», ya que considera que el teatro de humor es siempre burgués. (Brown, 1981: 256 y Oliva, 1989: 105).

<sup>52</sup> Este capítulo no pretende ser un estudio exhaustivo del teatro del absurdo sino una revisión de las características que acercan a la comedia del disparate y el cine cómico mudo a este género. Para ello nos basaremos principalmente en la información de Martin Esslin en *El teatro del absurdo*.

formulismos y los clichés» (1995: 40). Además, compartirán también la esencia antiburguesa, el ludismo, la defensa del humor, el antiexistencialismo y la «reivindicación de la libertad creativa» (41); rasgos que a su vez se observan en las vanguardias y en el postismo.

Así, de manera más o menos evidente para la crítica, la renovación de autores como Mihura o Tono «lleva más lejos que Jardiel la ruptura con la tradición realista [...] y lo aceptado» (Alás-Brun, 1995:80); de modo que frente a las intrigas jardielescas, la anécdota en las obras más representativas de la comedia del disparate, se reduce al mínimo; basta pensar en *Rebeco*, *Guillermo Hotel*, *Francisca Alegre* y *Ole*, de Tono (dentro de la propia producción del autor se puede ver la diferencia de densidad argumental respecto a las menos innovadoras, como *Algo flota sobre Pepe*) o *Tres sombreros de copa*, de Mihura, donde los actos se construyen focalizados en el proceso mental del protagonista. En estas, los autores del disparate se proponen «desenmascarar la vaciedad» y mostrar la alienación del individuo por la convención social (Alás-Brun, 1995:74), con lo que se acercan a las concepciones del teatro del absurdo.

Este llevará todavía más allá la desintegración de la anécdota, Esslin sostiene que «si una pieza bien hecha ha de tener un argumento inteligentemente cosntruido, estas no tienen historia o argumento que referirnos» (1966, 13). Ante esta diferencia, la recepción también requerirá de un método distinto:

Una vez lanzado el misterio de la obra, el espectador no tiene más remedio que aceptar su experiencia. La escena le suministra una serie de pistas indistintas que él debe encajar en un esquema que tenga sentido. De este modo, está obligado a hacer un esfuerzo creador, un esfuerzo de integración e interpretación (Esslin, 1966: 313).

Así, en la obra absurda, no se le dan respuestas al espectador, sino que se espera que formule preguntas, con lo que se consigue «una especie de suspense dramático» (Esslin, 1966, 315), en una elipsis de motivación que entronca con el suspense que se crea en las comedias del disparate, del que se hablará en el siguiente capítulo. Además, esta es una composición que conecta con el «fragmentarismo» vanguardista, ya tratado, y a la vez supone un desafío para el público, que es víctima de «la cualidad estremecedora del Teatro del Absurdo», la cual conlleva un «efecto terapéutico» (314). Efecto que en la comedia del disparate y el cine mudo, sin embargo, no existe.

Por su parte, para Vázquez Montalván, las pretensiones del cine mudo se sitúan en la línea de las vanguardias literarias y del teatro del absurdo al mostrar las ironías de

las acciones humanas a través de la exposición de un conjunto de situaciones de la vida que culminan en fracaso, como en el caso del hombre superado por la máquina en Chaplin y Buster Keaton ((Bonet, 2003: 11).

En los inicios de la década de los 50 y como campo de cultivo para el florecimiento del teatro del absurdo, dominaban las ideas existencialistas de Sartre, según las cuales el hombre es víctima de la angustia vital por su propia consciencia de existencia, una existencia que frente al resto de los animales no tiene una manera de ser predeterminada, sino que cada individuo debe construirla. La libertad se vuelve asfixiante, en tanto que se tiene libre albedrío para vivir pero no opción de elegir tener existencia; es decir, el hombre puede escoger cómo ser, pero no puede escoger ser. Así debe crearse su propio camino, sin señales marcadas, lo que le despierta un sentimiento de pérdida en un mundo que, lejos de parecerle un paraíso amable, es un sinsentido. La vida, sin ninguna meta prefijada, carece de lógica (Herrerías, 1996: 67-68).

El teatro del absurdo toma estos postulados y muestra lo ridículo de la vida cotidiana, que se establece dentro de un sistema burgués asfixiante; pero introduce en este escenario a personajes imposibles, que no reaccionan a las provocaciones de la realidad circundante, ni se asombran ante el mayor y más inesperado imprevisto, surge entonces el absurdo (Herrerías, 1996: 69). El hombre, en un mundo hostil y ridículo, no obtiene respuestas ni de la razón ni de la filosofía, todos los sistemas se le quedan obsoletos ante la absurdidad de la existencia, nunca llega a alcanzar el porqué y se yergue como «una abstracción eterna [...] incapaz de encontrar algún punto de apoyo en su búsqueda ciega» (Herrerías 1996: 84). El individuo siente que los instrumentos que le vienen dados por la tradición y el pasado son inútiles, nulos y su fracaso al tener que enfrentarse al mundo, lo pone de manifiesto. Esta será la cosmovisión que recojan en sus obras Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov y Harold Pinter, no solo a partir de la filosofía vertida en el contenido, sino unificándola también con el sinsentido de la forma; esta atención a la forma es lo que hará diferente el Teatro del absurdo de Sartre o Camus (Esslin, 1966: 16), pues supone el abandono del razonamiento lúcido de estos. Así, este nuevo teatro evita «argüir sobre lo absurdo de la condición humana, se limita a presentarlo en imágenes escénicas concretas» (Esslin, 1966: 16).

Sin embargo, como apunta Esslin, estos escritores:

No forman parte de ninguna escuela o movimiento proclamado por ellos mismos y de la que sean conscientes. Por el contrario, cada uno de estos escritores es una individualidad, y se contempla a sí mismo como un solitario, encerrado y asilado en su mundo particular

(Esslin, 1966: 14)

Este nuevo género, frente a las novedades teatrales de vanguardia, que convertían al mundo de la imaginación en el nuevo mundo referente (igual que Realismo y Naturalismo habían hecho con la fotografía de la realidad, cayendo de nuevo en la parcelación de la verdad, aunque con signo contrario), puso fantasía y memoria al mismo nivel; entendió que decantarse por una u otra suponía cometer el mismo error. Así se centraron en mostrar en escena el choque entre ambas realidades, la de la imaginación y la referencial, sin sobreponer una a otra (Herreras, 1996: 86-87). De modo que recogen esa voluntad de aprehender la realidad en toda su complejidad pero rechazando el racionalismo, con posturas menos absolutas, como la filosofía de la sospecha nietzscheniana; se busca alcanzar el conocimiento de la totalidad pero siempre siendo angustiosamente conscientes de que hay lugares inalcanzables y oscuros (90-91, 102). Es entonces cuando se recoge verdaderamente el carácter poliédrico del cosmos, condición que solo se puede expresar a partir de la conjunción de imágenes e impresiones, sin una meta concreta y sin ceñirse a un esquema lógico; este será el mundo en su naturalidad (Esslin, 1966: 304). En esta realidad ilógica, el ser humano se establece como ser atemporal, la naturaleza humana en permanente desequilibrio, sin punto de apoyo; pero a la vez, esclavo de su tiempo. Esto es lo que el Teatro del absurdo llevará a las tablas.

El cine mudo y la comedia del disparate anuncian la temática del teatro del absurdo al mostrar la lucha entre «un mundo burgués tradicional, sujeto a valores que resultan falsos y a convenciones sin sentido, y un mundo bohemio o marginal que asocia en un principio con la libertad, la alegría vitalista», en la comedia del disparate (Alás-Brun, 1995: 17). Y el mundo visto desde fuera por un ser al margen, que es incapaz de comprender el sistema, pero aun así se mantiene en movimiento permanente y sin un sentido concreto, en el cine mudo (Esslin, 1966: 250). Son, por tanto, obras no puramente evasivas ya que ahondan en una problemática de carácter social. Aunque, como Montserrat Alás recuerda, la comedia del disparate no puede considerarse un teatro de denuncia o de «realismo social», que es posterior a esta posguerra temprana (1995: 39). Tampoco al cine de Buster, Keaton o Lloyd se le puede atribuir una voluntad de denuncia, pues, como ya veíamos no presentan un arte panfletario, comprometido con una causa política determinada, al igual que el teatro del absurdo.

En esta nueva forma teatral absurda, no existió la voluntad ejemplarizante y



crítica del Expresionismo social, sino que los autores dejaron hacer a sus personajes, de acuerdo a la tónica en la que se les había creado, se les dejó mantener su propia existencia dentro de la obra. No intentaba un adoctrinamiento, pues «no procede con conceptos intelectuales, sino con imágenes poéticas, no expone un problema intelectual ni da ninguna solución clara que sea reducible a una lección o una norma ética» (Esslin, 1966: 315). Pretendían atender a la naturaleza interna del hombre y por ello, evitaron la intromisión de cualquiera de las tendencias ideológicas que existían en el momento; e intentaron marcar la atemporalidad del ser evitando introducir elementos históricos: la acción del hombre en un limbo universal y eterno, que manifestase la irracionalidad presente en la vida cotidiana (Herreras, 1996: 98-99). Este espacio aparentemente trivial es donde se produce el conflicto real, donde la amenaza se hace presente, sin tener que acudir a otro escenario fantástico para encontrarlo. Intentar abarcar la realidad con la técnica de la cámara fotográfica es recortarla, por ello hay que introducir elementos de ficción que acerquen más a la verdad que las técnicas de representación.

Ni el cine ni el teatro optaron por el didactismo, de acuerdo a las posiciones de intrascendencia del arte y a una concepción de que «el humor verdadero no se propone enseñar o corregir» -dice Miguel Mihura en sus memorias (Jiménez León, 2001: 300), siguiendo la reflexión del maestro, Gómez de la Serna, que afirma que «no se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil» (1973: 270)). Sus pretensiones se encaminan a mostrar el choque entre el mundo y sus héroes libertarios. Y ante esto, el humor parece ser la mejor forma de enfrentarse a la situación, de acuerdo a las afirmaciones de Gómez de la Serna, que coinciden con las de Ortega y Gasset: «solo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor, que deshace idealmente lo que es irritante, lo que esté tan hecho, tan uniformado, tan en estrados de entronización» (Ortega y Gasset, 1973: 271). Una idea del humor mezclado con el horror que se plasma en el cine, donde ante el fallo continuado del protagonista, en vez de optar por el drama, recurren al humor a través del *gag*; en la comedia del disparate, que evita la profundidad filosófica y el melodrama a partir de la introducción de lo ridículo y los momentos disparatados; y, por supuesto, con el teatro del absurdo. Aquí, el humor surge del choque entre el conocimiento intelectual tradicional de la realidad, que es incompleto, y el proceso del personaje conocedor, que debe eliminar toda la carga aprendida, desconocer para volver a conocer desde una mirada inocente (de acuerdo a la teoría de Blake, que establece que la inocencia únicamente se relaciona con la sabiduría, nunca con la ignorancia) (Herreras,

1996: 106). Los protagonistas no son seres ignorantes sino hombres con una óptica diferente sobre el mundo, del cual han visto su verdad al alcanzar la lucidez en ese estado de «lienzo en blanco». En la adquisición del conocimiento han tenido primero que liberarse de la cultura y la convención social; así en su vacuidad son capaces de comprender el caos del mundo. De ahí que los papeles principales estén desarrollados por marginados del flujo social, individuos «fuera del reino de la experiencia racional» (Herrerías, 1996: 95). De esta forma, la experiencia personal del actante se vuelve primordial en un mundo que comunica «la intuición más íntima y personal de un poeta sobre la situación del hombre» (Esslin, 1966: 304), con lo que es el único canal para acceder a esa realidad. Esta centralidad en la vivencia del protagonista será típica de las grandes obras del cine mudo de Keaton, Chaplin y Lloyd.

El manejo del lenguaje será un punto de encuentro fuerte entre la comedia del disparate y el teatro del absurdo. Este se usa para poner de manifiesto la subversión de lo establecido y es un rasgo fundamental del humor codornicesco, como lo será, más tarde, de la obra de Beckett y Ionesco, cuyas piezas, en palabras del propio autor, se convertirán en una denuncia de «la tragedia del lenguaje» (Alás-Brun, 1995: 131, 133). De esta suerte, el conformismo de sus personajes se rebela en un lenguaje mecánico, lleno de clichés, expresión de la vacuidad de estos. Ante esto, se retomará una actitud vanguardista hacia la palabra, con lo que se pretende mostrar su desgaste; esta se convierte en un lastre de semántica muerta. Así se recurre a la desintegración, que se pone de manifiesto en unos diálogos donde la capacidad comunicativa ha sido mermada a través de la repetición sin sentido, la interpretación literal y la recurrencia a expresiones tópicas (Alás-Brun, 1995:134).

De modo que el lenguaje es visto «como expresión de la vaciedad y falsedad de las relaciones humanas» (Alás-Brun, 1995: 134) por los autores de la comedia del disparate, donde, aunque no se llega a los niveles de descomposición del teatro absurdisto, hay muestras de esa voluntad de mellar la función de la palabra (se verán ejemplos de ello a raíz de la creación del humor en el capítulo III del presente estudio).

El juego con el lenguaje de estos escritores del disparate no solo parte de la herencia vanguardista sino también de la influencia de la tradición, de obras de corte realista como Carlos Arniches o Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez<sup>53</sup>, autores

---

<sup>53</sup> También destacaron como herederos del género chico los hermanos Álvarez Quintero, que se dedicaron al sainete y la comedia de costumbres andalucista, sin embargo, los localismos y formulismos hicieron que no mantuvieran su influencia en la generación de los humoristas.

de teatro cómico, formados en el género chico, que suscitaron la admiración de Jardiel y Mihura; especial incidencia tuvo el *astracán* en *Tono*, que gustó de los juegos del lenguaje (Alás-Brun, 1995: 33). De hecho, como establece César Oliva, varios de los títulos de las obras de *Tono* son sintomáticos de los juegos del lenguaje, inspirados en el *astracán*, que desarrollan una deformación de otros títulos populares, como *Rebeco*, *Guillermo Hotel*, *Romeo y Julieta Martínez*, *Algo flota sobre Pepe*, *Las mil y una piernas*, *La viuda es sueño* o *Federica de Bramante* (2002: 335). Sin embargo, advierte Montserrat Alás-Brun que, a pesar de ser una clara influencia, hay una diferencia clave y es que en el nuevo humor se da una «verdadera renovación lingüística, no basada en el retruécano o el equívoco; ni tampoco en el uso del lenguaje vulgar o regional, como en los sainetes andalucistas o madrileñistas» (1995: 39). Además, gracias a la labor de Jardiel, lo disparatado no aparece como ya un recurso momentáneo y aislado, sino que se le da coherencia de acuerdo a un «absurdo lógico» (1995: 70). Por tanto, esta convivencia entre la vanguardia y la tradición viene ya desde el teatro de lo inverosímil, que considera la necesidad de un teatro experimental y a su vez afirma que García Álvarez no es solo «de los grandes artistas contemporáneos sino el único que, en su género ha rozado varias veces lo genial» (Alás-Brun, 1995:49).

La comedia del disparate mantiene también esa dualidad, con lo que se aleja del radicalismo del arte nuevo de Ortega contra el arte viejo. Aun así, por supuesto, son parte de la tendencia antirrealista, lo que les lleva a renegar virulentamente de la alta comedia benaventina y el sainete costumbrista<sup>54</sup> (33). Una irrealidad que advirtió el propio Ionesco en ocasión del estreno de *Tres sombreros de copa*: «la obra de Mihura exige un esfuerzo, una cierta agilidad del espíritu por parte del lector o espectador para aprehender lo racional a través de lo irracional; para pasar de un concepto a otro, de la vida al sueño, del sueño a la vida» (Cit. González-Grano, 1980: 340). A pesar de la distancia entre este nuevo humor y el viejo, algunos críticos como Pérez Fernández han visto en los escritores del disparate, desde principios de los 50, un acomodamiento en el formulismo y el juego de palabras sin trascendencia, cercano al *astracán* (Alás-Brun, 1993: 80). A este respecto César Oliva lamenta que sus procesos de ruptura de clichés se hayan automatizado: «el “inconformismo” de *Tono* ha sufrido algo así como un proceso de “gramaticalización” con la consiguiente pérdida de valor y autenticidad» (1989

<sup>54</sup> Junto a estas dos, en el periodo anterior a 1939, se puede hablar de un teatro poético, uno social, un teatro de compromiso político y el experimental (Alás-Brun, 1993: 30). Más allá del experimental, las otras tres no interfieren en la creación de la comedia del disparate (33).

:336).

Esta concepción conecta, en el camino hacia el teatro del absurdo, con las propuestas de Artaud de desarrollar un lenguaje teatral a base de luz y kinesis, sin depender del lenguaje; y con las ideas de Julien Torma<sup>55</sup>, participante de la Patafísica y dramaturgo del *non sense*.

Torma rechazó el lenguaje por ser expresión de lo social y lo denominó «cacafonía», porque afirmó que «tan pronto como uno habla, llega el hedor de lo social» (Esslin, 1966: 294-295). De manera que cuando le tocó hacer hablar al protagonista de *Le Bétrou*, lo hizo mediante balbuceos inarticulados, solo interpretables por un astrónomo (294). Al mismo tiempo que esto ocurría en el teatro, en novela, Raymond Roussel ensayaba un nuevo juego con el lenguaje al construir la obra a partir de la unión de dos frases «similares en sonido pero con distinta significación, que constituían las frases iniciales y finales del libro, tratando luego de enlazarlas mediante una cadena de preposiciones en una ininterrumpida secuencia de lógica verbal» (Esslin, 1966: 296); este mismo mecanismo lo trasladó a dos obras teatrales: *L'Etoile au Front* (1925) y *La Pousière de Soleils* (1926).

Para Esslin la devaluación del lenguaje en el teatro del absurdo deriva, además, de una voluntad de aprehender la realidad más allá de lo percibido, porque las sensaciones que derivan de la observación del mundo son imperfectamente codificadas por la palabra, «el pensamiento conceptual empobrece la plenitud inefable de la imagen percibida» (1966: 307). De modo que para llevar a escena la plenitud de las imágenes experimentadas recurre a elementos visuales e ignora, si así lo requiere, la lógica y el pensamiento discursivo. Este procedimiento, afirma el crítico, es hijo de su tiempo y deriva de una contradicción entre la realidad contemporánea y el lenguaje, que alcanza a todas las ciencias y a las corrientes de pensamiento del momento<sup>56</sup>. Esta contradicción se asienta también en la vida cotidiana a través de la presencia de los *mass media*, donde su «locuaz ataque» hace a los ciudadanos escépticos al lenguaje; así por ejemplo: en los

---

<sup>55</sup> Nacido en 1902, dice de él Esslin que era un «vagabundo y poeta maldito, que deambuló por la vida con soberana indiferencia hasta que desapareció en los Alpes austriacos, saliendo de su hotel para no regresar jamás», en 1933. Despreció el Surrealismo «por su espíritu publicitario y por la explotación que hacían de su personalidad, escribió algunas extraordinarias obras del *non sense*» (Esslin, 1966: 294).

<sup>56</sup> Pone el ejemplo del marxismo, que distingue «entre las relaciones sociales *aparentes* y la *realidad* social tras ellas»; así si un empresario afirma que simpatiza con el punto de vista del obrero, puede sentirlo así, pero sus palabras no tienen significado, objetivamente, pues sigue siendo el contrario. Asunto que también transluce en el psicoanálisis, con un enfrentamiento entre el subconsciente y lo afirmado; y en la filosofía de Wittgenstein, para el que las reglas gramaticales han apresado al pensamiento, reduciéndolo y disfrazadas de lógica (Esslin, 1966: 308-309).

países totalitarios las palabras están desprovistas de una significación real, pues se ha aprendido a decodificar el doble sentido tras ellas; en la publicidad el abuso de superlativos hace que estos pierdan su carácter marcado de aumentativo, etc. (Esslin, 1966: 306-309). De modo que «se ha abierto una gran sima entre el lenguaje y la realidad» (309) y es esto lo que hace que la comunicación se presente en el teatro del absurdo «como un completo fracaso» (310).

El posterior estudio de la influencia del *non sense* en la creación del género del absurdo dará nuevas muestras de la disfunción del lenguaje y de la descomposición a la que venía siendo sometido.

Por su parte, mucho antes de que llegara a desarrollarse como género, el absurdo se instaló en el cine mudo, encontrando en el humor su mejor asiento. Martin Esslin dirá al respecto:

La comedia cinematográfica muda es, sin duda, una influencia decisiva sobre el Teatro del Absurdo. Posee la onírica maravilla de un mundo visto desde fuera por los ojos incapaces de comprender de alguien que está apartado de la realidad (1966: 250).

La introducción del sonido supuso una disminución de la ingenuidad y la fantasía del cine silente pero permitió introducir algunos elementos propios del vaudeville, donde destacaron el Gordo y el Flaco (Laurel y Hardy) o los Hermanos Marx, que también colaboraron en el camino hacia el teatro del absurdo, con las técnicas de los antiguos payasos y el Surrealismo de sus diálogos (Esslin, 1966: 250).

Por otro lado, desde los orígenes del cine cómico, además de los *gags*, motivos humorísticos repetidos en una estructura fija y rodados en un único plano-escena, el dinamismo se había convertido en un recurso básico. Los movimientos desmesurados y automatizados, fuera de la plasticidad normal, por rápidos o por lentos, se convirtieron en motivos muy utilizados, posibles gracias a estudios como «Humorous facial expressions» (1900) de G.A. Smith, que analizaban la intrusión del primer plano, en combinación con el general, para marcar un detalle concreto y apreciar la velocidad gestual típica del género. También resultaron esenciales las técnicas de simultaneidad, de travelling y de campo-contracampo, de manera que se mostraban consecutivamente dos espacios separados, entre los que el espectador establecía una continuidad virtual a partir de referencias comunes en ambos cuadros. Estos procesos, entre otros, fueron los que marcaron la diferencia con el lenguaje teatral e impusieron la naturaleza cinematográfica a la obra, ya que, en su nacimiento, el cine se había escudado en las

técnicas teatrales, de manera que se convertía casi en una sucesión de fotos del género dramático. El “teatro de lo inverosímil”, la “comedia del disparate” y el Teatro del absurdo intentaron recoger en su obra toda esta instantaneidad y dinamismo, como se verá a continuación en el análisis de la influencia de las películas del cine mudo en la producción dramática de *Tono*.

El cine mudo se convirtió en la mejor expresión de la modernidad y recogió, por un lado, el nuevo espíritu que, desde el XIX, venía diluyendo los límites de lo establecido y presentaba una sociedad más libre y rápida, lo que abría un nuevo mundo de posibilidades y esperar futuras; pero, por otro, produjo un permanente estado de interrogación y desazón a causa de la falta de raíces. Desde ese momento, no existió una verdad estable a la que aferrarse y el paso del hombre por el mundo se convirtió en un diálogo con la nada, lo que desembocaría en las manifestaciones del Absurdo. Esto es lo que pretendió recoger la industria cinematográfica, la doble existencia del ser humano, entre el *selfmade* y la tragedia de la orfandad; dualidad que cristalizó en el cine cómico. Este evolucionó desde la admiración por el progreso, los avances científicos y las máquinas, en la Vanguardia, con una continua oda al movimiento frenético (que, sin duda encontró en el cine su mejor expresión con las secuencias del transporte o la capacidad de movilidad espacial); este gusto cuasi futurista tuvo especial arraigo en Buster Keaton, en cuya producción la máquina toma a menudo el primer plano. En relación con esto, Manuel Villegas declara que, en las mejores películas de Buster:

Siempre está ese inmenso mecanismo que empuja a los hombres y a sus pasiones, a los hechos, a la naturaleza, a la historia, a todo lo imaginable, que carente de pronto de sentido, queda reducido al absurdo. Pero no por sí mismo, sino por una razón psicológica y vital: la ingenuidad de un hombre, del hombre que no comprende (1992: 270).

Y afirma que al fin y al cabo, a pesar de las diferencias, tanto en Chaplin como en Keaton la situación fundamental es la misma: «el mundo hostil y el hombre perdido en él» (269).

De modo que el movimiento alcanzó su cumbre en el humor de estos renovadores, que mostraron el trasfondo trágico de la vida del nuevo siglo, donde nada era permanente ni unívoco y el hombre se movía perdido en la sociedad, pero siempre bajo la premisa de hacer reír, desde lo cómico; comparte, por tanto, una visión muy similar con el Absurdo.

Todas estas manifestaciones artísticas, que reaccionan contra el realismo y el arte

mimético, vienen empujadas por un sentimiento de desasosiego vital y desesperanza en el progreso derivado de las Guerras Mundiales y la Guerra Civil en España. Este sentimiento de hartazgo se filtra a las obras de humor de la «comedia del disparate» y sobre todo al cine mudo hollywoodiense con los motivos antibelicistas. Bonet Mojica habla de «sátira antimilitarista nada camuflada» (2006: 87) para referirse a *El maquinista de la General*, de Buster Keaton (Clyde Bruckman, 1926) y retoma el asunto para analizar *Armas al hombro* (1918):

Se trata de una película eminentemente belicista, sin relación alguna con los burdos panfletos patrioterros que en aquellos momentos filmaban Griffith o De Mille, siempre con el beneplácito oficial. Para Chaplin, la guerra es algo estúpido, cruel y miserable. No hay héroes: únicamente hombres, que al borde de la desesperación, matan para poder sobrevivir (Bonet Mojica, 2006, 132).

Además, cuando Keaton fue llamado a filas, en abril de 1918, cuenta Lluís Bonet que «fue ascendido a cabo contra su propia voluntad» (2006: 76), mostrando su disgusto contra lo castrense; toda su pretensión era pasar inadvertido.

Un antibelicismo que, por supuesto, quedará patente más tarde en el discurso final de *El gran dictador*, donde Chaplin insiste: «Soldiers! Don't give yourselves to brutes, men who despise you, and enslave you; who regiment your lives, tell you what to do, what to think and what to feel! Who drill you, diet you, treat you like cattle, use you as cannon fodder» (Chaplin, 1940).

Aunque de forma mucho más frívola, *Tono* trae a la atención el sinsentido de las guerras en boca de la tía Rufa, en la obra homónima, que reduce el armamento más destructivo al absurdo: «y me enseñó un pedazo de la bomba de hidrógeno. Está hecha, como puedes figurarte, con “hidro” y con “geno” y es preciosa. Me ha prometido, cuando tenga más, regalarme una pequeñita...» (16)<sup>57</sup>. Mientras que en *Romeo y Julieta* Martínez, Julieta le enseña todos los avances a su amado: «ROMEO.— ¿La bomba atómica? ¡Qué nombre más feo! ¿Y para qué sirve? JULIETA.— Sirve para que no sirva para nada.» (28).

Por supuesto, el teatro del absurdo recoge también este desasosiego ante la guerra, la cual se convierte en motor de esta estética. El absurdo surge de la falta de un

---

<sup>57</sup> Para la cita de las fuentes primarias de *Tono*, no se utilizará el método habitual de Harvard, sino que se indicará en cuerpo de texto la obra y entre paréntesis la página; en caso de ambigüedad, el título de la obra se añadirá entre paréntesis al final de la cita y antes de la página. De este modo resulta en un sistema más intuitivo que el de autor, que es obvio, y fecha de la edición.

principio integrador del mundo, ante lo cual, el hombre se encuentra sumido en la incertidumbre: en 1883, *Así habló Zaratustra* había proclamado la muerte de Dios<sup>58</sup> y, en las últimas décadas, la humanidad ha aprendido a golpe de dos guerras la perversidad de dictadores y regímenes totalitarios; de modo que el ser humano ha perdido su propósito vital y la existencia «se ha convertido en algo sin propósito, absurdo» (Esslin, 1966: 301). Ante esto, el teatro del absurdo acepta la pérdida de significado vital y busca un arte nuevo que rompa los estándares y los conceptos caducos; muestra a un hombre en busca de lo inefable en soledad y castiga a aquellos que permanecen inconscientes a la nueva realidad. De modo que:

El Teatro del Absurdo forma parte del incesante esfuerzo de los verdaderos artistas de nuestro tiempo por derribar la pared muerta de la complacencia y el automatismo y establecer un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su condición» (Esslin, 1966: 302).

Otro punto de conexión entre el teatro del absurdo y el cine mudo de Hollywood es la semejanza de sus antecedentes, que en algunos casos se acercan también a las influencias de la comedia del dipasarte. Esslin considera tres manifestaciones como el punto de partida de la tradición del teatro del absurdo: el «teatro puro», las payasadas y la literatura onírica y fantástica, las cuales se ven ampliadas por el nuevo género y, por supuesto, «se presenten combinadas entre sí» (Esslin, 1966: 244). Estas se encuentran también en el sustrato del cine silente americano.

El «teatro puro» se refiere a un espectáculo artístico donde lo esencial serán los efectos escénicos abstractos; una tradición que a su vez enlaza con la pérdida de peso de la palabra en esa apuesta por la «reteatralización». Se retorna a las formas primitivas del teatro no verbal, con un uso cuasi ritual de la acción bajo la idea de que «el lenguaje aislado puede ser leído, pero el verdadero teatro solo se manifiesta representándolo» (Esslin, 1966: 244); muy en línea, por otro lado, con la idea expuesta por Ortega y Gasset en «Elogio del *Murciélago*». Así, el teatro del absurdo bebe de géneros como el *music hall*, el circo, la revista, los prestidigitadores, los toreros, el teatro ritual...en una apuesta por la plasticidad y los «elementos teatrales puro y abstractos», que conllevan a

---

<sup>58</sup> Martin Esslin entiende el desarrollo de este teatro como una vuelta a la función religiosa, ya que pretende expresar una verdad metafísica (la ausencia de unos valores apropiados que ayuden al hombre a enfrentar el universo), a través de una realidad vivida, pues se comunica no a través de un proceso lógico, sino a partir de las intuiciones íntimas del escritor (1966: 302, 322). Y ve como una experiencia mística, de «regocijo y liberación», el «reconocimiento de que el lenguaje y la lógica del pensamiento cognitivo no pueden hacer justicia a la naturaleza última y fundamental de la realidad» (324).



menudo más expresividad y más carga metafísica que el lenguaje<sup>59</sup> (Esslin, 1966: 245). Esto propicia la entrada en escena de la ingenuidad, el infantilismo y la gesticulación.

Los genios del cine mudo americano se encuentran fuertemente influenciados por los espectáculos teatrales «subliterarios» en su andadura previa al cine hollywoodiense. Así, Buster se crió en los espectáculos acrobáticos de sus padres: a los 3 meses se subió por primera vez al escenario y a los 4 ya participaba como regular en el espectáculo de variedades de los *Tres Keaton* (Bonet, 2003: 72). Él mismo afirma: «La técnica cinematográfica la aprendí de Arbuckle, pero el conocimiento del público lo aprendía de mi padre. Cuando yo entré en el cine, con 21 años, ya era un veterano. Estaba metido en el teatro desde los cuatro años» (Cit. Bonet, 2006: 75-76); así, aceptará su deuda con el *music hall*, donde aprenderá a «tomarle el pulso» al público para introducir el motivo humorístico en el momento oportuno.

En la casa de Charles Chaplin el *music hall* se llevaba en las venas, ambos, madre y padre, eran artistas y cuando este último murió alcoholizado, tanto Charles como su hermanastro Sidney buscaron trabajo en espectáculos de farándula (como bailarín, acróbata, actor o prestidigitador), hasta que en 1906, a los 20, entró en la compañía de Fred Karno, dedicada a la pantomima (Bonet, 2003: 119-121). Mientras que Harold Lloyd participó con la troupe de John O'Connor con tan solo 10 años, en 1907. Además trabajó como acomodador en teatros provincianos, donde tuvo la oportunidad de entrar en contacto con los recursos de los modestos comediantes, y terminó estudiando Arte Dramático en la Escuela de San Diego (Bonet: 2003: 58).

Por otro lado, las payasadas se encuentran relacionadas con el lenguaje cómico, en juegos verbales, y a su vez con el mimo y los espectáculos mudos: «Siempre ha habido una íntima relación entre los ejecutantes de habilidades mudas [...] y el payaso» (Esslin, 1966: 245). En la figura del *clown* se vuelca la tradición marginal del mimo, que se remonta al teatro clásico en la figura del *mimus*, el cual cantaba y bailaba, pero sobre todo destacaba por la representación, realista y espontánea, semi-improvisada (245). Esta tradición mímica continuó por la *Commedia dell'Arte* y conectó con los bufones de corte y los *clowns* de Shakespeare.

---

<sup>59</sup> Esta preferencia por el teatro más teatral viene de la filosofía expuesta por Nietzsche en el *Origen de la tragedia*, donde afirma que «el mito no encuentra en forma alguna objetivación adecuada en la palabra. La estructura de las escenas y la exteriorización revelan una sabiduría más profunda que la que es capaz de expresar el poeta en palabras y conceptos» (Esslin, 1966: 245). Esta concepción es retomada, como veíamos, por Ortega el «La deshumanización de arte» ante la incapacidad de la idea para expresar la realidad al completo (1987: 78).

El mimo se encuentra ya en la pantomima clásica, donde representaba personajes grotescos, incapaces de seguir las líneas de la lógica y donde incluso, «pese a su verismo, contenía frecuentemente elementos de sueño y alucinación como vemos en Aristófanes» (Esslin, 1966:246). En Shakespeare se recoge el sentido absurdo de la existencia humana y su inutilidad; y la *Commedia dell'Arte* ensaya en sus *lazzi* algunos de los *gags* propios del mimo. Esta influencia de la *commedia* italiana alcanzará a los simbolistas parisinos a través de la máscara de Pierrot, como veremos más adelante, y a las arlequinadas inglesas, base de la pantomima moderna y con elementos comunes al *music-hall* y el *vaudeville* (claquet, cancioncillas cómicas y diálogos cruzados) (248-249).

Como veíamos, para Esslin la tradición del mimo encuentra su culmen en el cine mudo de Chaplin y Keaton, entre otros. El propio Chaplin, en su artículo «El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los *talkies*!<sup>60</sup>», declara: «estoy seguro de que debo mi éxito a mis dotes de mimo. No he llegado al cine procedente del drama severo como algunas *veddettes* actuales» (Romaguera y Alsina: 474). En esta misma línea Martin Esslin afirma que «el tipo de *gag* y el violento fluir del tiempo en la comedia grotesca del cine mudo proviene directamente de la técnica de payaso» (1966: 250), pero en un movimiento de destreza aún más incrementado por la pantalla.

De hecho, como se verá en relación al disfraz de los personajes en el capítulo III, la caracterización de Charlot y de los protagonistas de Keaton como payasos es habitual, gracias a los zapatos grandes, los bombachos y el propio maquillaje; no en vano Montgomery habla de «el payaso, el bufón, el mímico silencioso» (1955: 119) para referirse a Chaplin, y de «un cómico visual, un payaso», para hablar de Keaton. Esta cercanía con el payaso no solo se limita a estos dos grandes autores sino que fue un sustrato común en el cine cómico mudo americano, así, apunta John Montgomery, cuando Ford Sterling se inició con Mack Sennett en la Keystone, venía de haber trabajado como payaso en un circo y además, había sido también artista de *vaudeville* (Montgomery, 1955: 97). Hablaremos también detenidamente en el capítulo de análisis de la influencia de la pantomima tanto en el cine como en la comedia del disparate, la cual recoge el gusto por el género del propio Ramón Gómez de la Serna.

En relación a este último, cuenta Ignacio Soldevila-Durante en su artículo «Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia», que entre 1909 y 1910

---

<sup>60</sup> Este artículo fue publicado en el *Motion Picture Herald Magazine*, en 1928.

Don Ramón entró en contacto con la pantomima en París, en un teatro del arrabal, «y de entonces nace su afición a ese arte mudo, cuya exaltación coincide con otro arte igualmente mudo que entonces balbucea, el cine, y que frecuentaba igualmente Ramón» (1992: 75); de modo que ambos se plasmaron en las didascalias de su teatro. De vuelta a España escribió su primer intento de pantomima, *La Bailarina*, donde además de plasmar la estrecha relación que para él tenían la pantomima y la danza (*Fiesta de dolores* volvería a incidir en ello), introdujo también el gusto por el baile erótico. Un erotismo que si bien no pareció calar en los autores de la comedia del disparate, sí lo hizo en la obra de Jardiel Poncela, especialmente en su producción novelística.<sup>61</sup>

La experiencia parisina conllevó además un cambio de mentalidad, abandonó el análisis de la realidad socio-política<sup>62</sup> y se dedicó a la renovación de la escena a través un teatro «de resistencia», que para la crítica actual sería vanguardista. Para ello creó el grupo «Teatro de Arte», con Alejandro Miquis de director, con el que quería traer a la escena española el repertorio europeo de teatro renovador. Con sus pantomimas de *Accesos del silencio* reclama una representación en la que, con la ayuda de los recursos fílmicos, se integren como parte importantísima de la puesta en escena los gestos y la mirada de los personajes: «solo el uso complementario de una filmación podría visualizar en toda su complejísima plasticidad expresionista» los geniales textos. (Soldevila-Durante, 1992: 75-76). Estos avances serán retomados por el «otro 27» y este gusto por la pantomima, que les llega a través de Gómez de la Serna y está a su vez íntimamente relacionada con el cine, ya en el propio maestro, translucirá en las obras teatrales de *Tono*, como se verá en el siguiente capítulo.

Por último, en cuanto a la tradición que lleva al teatro del absurdo e influye a la vez al cine mudo, hay que contar con la literatura onírica y fantástica y del *non sense*, que se dio en poesía y en prosa especialmente, llegándose a representar algunas piezas narrativas. Este género sigue a Freud en la idea de la liberación que experimenta el ser cuando deja de atenerse al gobierno de la lógica; una liberación que le acerca al niño, el cual se expresa sin preocuparse del contenido conceptual (Esslin, 1966: 253-254). Los personajes de nuestro cine y nuestro teatro guardan ese espíritu infantil liberador, que les permite establecerse al margen de las férreas convenciones.

<sup>61</sup> El erotismo subyace en temas, diálogos y personajes, que suelen representar «caballeros mundanos» y «señoritas frívolas» de una alta posición social (Alás-Brun, 1995: 57).

<sup>62</sup> Su primer teatro mira al teatro europeo de G.B. Shaw, Wild, Ibsen, Maeterlinck o D'Annunzio, entre otros, y trata la problemática social: el feminismo, el socialismo utópico, la moral sexual, etc. (Soldevila-Durante, 1992: 69)

En este arte del sinsentido, «al tratar de romper los límites de la lógica y del lenguaje, se abaten las paredes que encierran a la misma condición humana» (Esslin, 1966: 255), lo que le acerca a la filosofía del absurdo. En esta literatura se pretende «asir las sombras, cuando el sol se ha puesto» (255), muy en línea con el surrealismo creacionista de Appolinaire. François Rabelais, Lewis Carroll, Edward Lear y Christian Morgenstern son algunos de los autores que practicaron el género. En sus universos liberados de la lógica se combina la creación fantástica, al margen de la realidad, con rasgos brutales, fruto de ese anarquismo lógico: se llegará incluso a la crueldad para alcanzar lo deseado ya que la acción no se encuentra sujeta a consideraciones morales (256)<sup>63</sup>. Esta ausencia de un patrón moral y lógico que marque el bien y el mal se intuye también en la creación de los personajes del cine, los cuales, a pesar de destacar por su inocencia y generosidad, actúan como entes no marcados socialmente por lo que como niños actúan a menudo al margen de la convención, incluso cayendo en la crueldad. Por otro lado, los esquemas de la lógica se diluyen a través del recurso del *non sequitur*, por el cual la acción se desarrolla al margen de todo horizonte de expectativas y sin atender a la norma racional. Dicho recurso, como veremos en el capítulo III, está presente tanto en el cine como en el teatro analizado, donde se encuentra estrechamente unido a la disolución de la capacidad comunicativa del lenguaje.

El *non sense* conecta también con la corriente rupturista con el lenguaje a partir de su voluntad de perder el nombre y con ello su determinismo identitario: al carecer de nombre se alcanzará una mayor libertad por no estar sometido a ningún control, sostiene Elizabeth Sewall en su estudio *The field of nonsense*. De modo que, como resume Esslin, «la identidad individual definida por el lenguaje, tener un nombre, es la fuente de nuestra separación y el origen de las restricciones impuestas a nuestra fusión con una unidad del ser», del universo; por lo que la nominación debe resultar arbitraria, para ampliar el significado y optar a nuevas especies y nuevas realidades. (Esslin, 1966: 259). El caso del ladrón Mercedes, en *Guillermo Hotel* y de Armando, en *Rebeco*, ambas obras de Tono, manifiestan ese carácter definitorio del nombre y son prueba de la adscripción y sometimiento al mundo social de los personajes. El primero solo podrá optar al empleo de ladrón por su nombre mientras que el segundo se embarcará en una aventura «desrealizadora» por no estar de acuerdo con su nombre, lo que le hace tomar

---

<sup>63</sup> Esslin se pregunta si no es más brutal el determinismo naturalista que el azar del sinsentido: «¿es acaso menos cruel un mundo condicionado por la asonancia de los nombres, que otro que determina el destino de sus habitantes por accidentes de nacimiento o ambiente?» (1966:256)

el nombre de otro, Rebeco, a través del cual se introducirá en la pompa social de la Baronesa.

Existe una tendencia de *non sense* especialmente agresiva con el lenguaje, en la que en vez de acudir a una expansión creativa e inventiva del lenguaje, se dedica a su reducción de este a través de un uso satírico para destruir el cliché y la respuesta automática. El primero en atender a esta técnica fue Flaubert, que incluso tiene un diccionario de clichés, *Dictionnaire de Idées Reçues*; le siguió James Joyce y, por supuesto, el teatro del absurdo (Esslin, 1966: 260-261).

La literatura onírica también influye en la creación de este nuevo género del absurdo. Esta voluntad de traer el sueño a primer término enlaza con la apuesta de Ortega y Gasset en «Elogio del *Murciélago*» (1985) por el mundo onírico, como único espacio en el que la sociedad racional muestra la realidad verdadera individual. Para Esslin, resulta básico en el Absurdo «el uso de las formas míticas, alegóricas y oníricas de pensamiento – es decir, la proyección en términos concretos de las realidades psicológicas» (1966, 261); pero el mito ha perdido su lugar en el mundo moderno, de manera que la psique y los anhelos del individuo han quedado recogidos en la fantasía y el sueño. Estos serán los que el teatro del absurdo ponga en escena para alcanzar la condición del hombre.

La tradición de la literatura alegórica hunde sus raíces en Dante, William Blake, Shakespeare, Calderón<sup>64</sup>, etc. Para el teatro isabelino, por ejemplo, «el mundo es un escenario y la vida una sucesión de sueños» (Esslin, 1966: 262), concepción que comparte con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca o *El gran teatro del Mundo*. La caída de la alegoría deja paso al triunfo de la fantasía y los mundos oníricos hacia mediados del XVIII y el XIX, con obras como las de E.T.A. Hoffmann, Gerard de Nerval, Barbey d'Aurevilly o el Marqués de Sade, donde el simbolismo racional barroco dejaba paso a un mundo fantástico en el que se expresa la realidad psicológica, aunque de una forma todavía ingenua, con el sueño, proyección del deseo o la culpa (263). En opinión de Esslin, el primero en recoger un mundo onírico acorde a la psicología moderna fue August Strindberg, que consigue alejarse de la realidad externa objetiva en tres obras: *A Damasco* (1898-1904), *A dream play* (1902) y *Sonata de Espectros* (1907), que «son transcripciones maestras de sueños y origen directo de del Teatro del Absurdo» (1966: 264). A partir de este, varios autores se dedicarán a

<sup>64</sup> Aunque como advierte Martin Esslin, en el caso del teatro, no siempre es sencillo distinguir «la representación poética de la realidad y la apertura a un mundo de sueños» (1966: 262).

profundizar en el subconsciente para observar sus obsesiones individuales y extraer de ellas un significado universal; destacan en esta labor Joyce, Dostoievski y Kafka. De hecho, *El proceso* «fue la primera pieza que planteó la temática del absurdo en pleno siglo XX» (267).

Por su parte, para el cine basta recordar la afirmación de Esslin de que «posee la onírica maravilla de un mundo visto desde fuera por los ojos incapaces de comprender de alguien que esta apartado» (1966: 250); lo que a su vez remite a los a las payasadas de los *clowns* primitivos, el *stupidus*, en el que el «comportamiento absurdo deriva de su incapacidad de comprender los nexos lógicos simples» (246), en este caso será la ignorancia de los nexos sociales simples. Así, el cine mudo recurrirá también al sueño para mostrar el anhelo de triunfo de unos personajes continuamente ninguneados por su sistema social, en el que son los continuos perdedores.

Tanta es la presencia onírica en el cine que José Antonio Pérez Bowie apunta una influencia de este en el teatro para la exposición de estas realidades paralelas: según el crítico, la introducción del punto de vista móvil, desde la técnica cinematográfica, invita al teatro a atender a la realidad externa y también a la interna, es decir, le hace investigar la percepción física y la percepción mental. De modo que la concienciación respecto a la existencia de esa realidad subjetiva «es la incorporación al universo de la escena de “realidades” no existentes, producto del sueño, la alucinación o la imaginación de alguno de los personajes» (2000:online). Así, aunque sin la voluntad metafísica de Kafka seguramente por ser un producto ya domesticado a su paso por el cine, la obra de *Tono* recoge la intrusión del mundo onírico en la realidad y la confusión entre ellas, prueba de ello será *Romeo y Julieta Martínez* o *Tiita Rufa*. Y dará incluso entrada a las teorías del subconsciente y los diferentes niveles del yo en el personaje de Aurora.

Además de esta coincidencia en tradiciones comunes, existen otros puntos de conexión entre el teatro del absurdo y la comedia del disparate y el cine mudo, como por ejemplo la voluntad de diluir las adscripciones genéricas tradicionales: El cine mudo hollywoodiense desarrolla un proceso similar y realiza una caricatura del género sentimental y policiaco, de manera que «recoge elementos de los filmes de [...] tendencia melodramática, los exagera o los confronta» (Urrutia, 1984: 104) y los usa como motivo de caricaturización, como se puede ver, por ejemplo, en los cuadros «ejemplares» de *El Tenorio tímido*, de Harold Lloyd, acerca del arte de la conquista; o

en *El moderno Sherlock Holmes*, de Buster Keaton<sup>65</sup>. Mientras que el género de la comedia del disparate comparte con el absurdo la actitud crítica hacia la estructura teatral comercial y el rechazo de los géneros. Monserrat Alás-Brun (1995) ahonda en el asunto al afirmar que varios de los «sketches» de los primeros años de *La Codorniz* arremeten contra el teatro comercial, parodiando los géneros de moda de los 40, a saber: la revista, el vodevil, la comedia musical, la alta comedia, la comedia de costumbres, el sainete, el teatro histórico, etc. Efectivamente, como se puede ver en *Tono*, es común la parodia de las escenas de misterio, los momentos amorosos, las escenas de anagnórisis... en un intento de burlarse del melodrama y el efectismo exagerado. De hecho, hay dos escenas de parodia de anagnórisis paralelas, en *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Tono y Mihura, y *La Cantatrice chauve*, de Ionesco: en esta última, una pareja descubre que viven en la misma casa, más aún en la misma habitación y que comparten cama, de donde extraen que están casados; mientras que Mercedes, a punto de volver a casarse, cae en la cuenta de ese hombre feo, con el que vive y tiene hijos, es su esposo (Alás-Brun, 1995: 150). Esto es muestra de la voluntad de estos autores del disparate de invertir las fórmulas teatrales aceptadas; de hecho, el propio *Tono* intentó evitar el encasillamiento genérico denominando a sus piezas «funciones». Sin embargo, frente al nuevo género, lo harán siempre desde un esquema tradicional en tres actos y «they are no plotless anti-plays» (London, 1989: 82-83)<sup>66</sup>, a pesar de que, como se ha advertido, la anécdota había sufrido un proceso de reducción desde el teatro jardiesco; mientras que «la acción en una pieza del Absurdo no intenta contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas» (Esslin, 1966: 305)

La principal diferencia de ambos géneros respecto al absurdo será la falta de propósito metafísico en estos, a pesar de la voluntad de subvertir las convenciones del sistema burgués; a través del disparate, la comedia pretende evitar la profundidad filosófica y la pretensión de trascendencia (Alás-Brun, 1995: 89) y con la introducción del *gag*, el cine evita una reflexión profunda acerca de la existencia humana universal. John London advierte que el teatro del disparate (en este caso concreto habla del de Mihura) no está hilado de acuerdo a una filosofía concreta, sus ideas son de carácter

<sup>65</sup> Jorque Urrutia (1984) habla de esto en relación al filme de Chaplin *Charlot Tramoyista de Cine* (1916).

<sup>66</sup> Estas reflexiones surgen del análisis de las que John London considera las cuatro obras más innovadoras de Miguel Mihura: *Tres sombreros de copa*, *¡Viva lo imposible!*, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*; las últimas tres en colaboración con Joaquín Calvo-Sotelo, *Tono* y Álvaro de Laiglesia, respectivamente (aunque sorprendentemente el autor no considera a ninguno de estos tres, ni siquiera someramente, en el análisis).

social, no de carácter abstracto; presenta a un individuo inhabilitado por su propio escenario social pero no desde una reflexión sobre la existencia (1989: 91). En cambio, el teatro del disparate sí mantiene una aspiración metafísica en su pretensión de profundizar en la naturaleza del hombre; y de hecho, tampoco mantiene una visión social, se evita la existencia de un contexto social o de modelos de comportamiento reconocibles. Las imágenes poéticas pretenden hacer llegar al público la perplejidad de estos escritores al encarar la condición humana (Esslin, 1966: 318), expresan «la ansiedad y la desesperación» derivada de la consciencia de que el hombre se enfrenta en soledad a la «oscuridad impenetrable» sin que nada le proporcione unas reglas para afrontarla (323). Sin embargo, carece, como ya advertíamos de la dimensión existencialista, pues no se trata de un grito desesperado sino de una voluntad de liberar al hombre ilusiones caducas, las cuales le condenarían al desengaño permanente.

También en contraste con el teatro del absurdo, los personajes de la comedia del absurdo, que a menudo se comportan de forma disparatada y ajena a la lógica, lo hacen, sin embargo, «set against some notion of the real which rarely exists in the plays of Arrabal, Genet, Pinter, Ionesco or Beckett» (London, 1989: 86); es decir, toman un punto de la realidad y reaccionan contra ella (un tratamiento de la realidad que sirve también para explicar el posicionamiento de los personajes del cine mudo). Así, las afirmaciones de locura son habituales, aunque como explica Conde Guerri en *El teatro de Enrique Jardiel Poncela* (1973), esta no es una neurosis sino algo transitorio, no enfermiza sino como el resultado de un nuevo estado de la mente; mientras que en el género del absurdo, no se da entrada a la locura, pues ello implica «the existence of some rational alternative» (87). Una alternativa que, en este género, no existe, ya que las acciones carecen de una motivación racional y «los sucesos están evidentemente fuera del reino de la experiencia racional» (Esslin, 1966: 315); esto enlaza con la concepción que Camus vierte en *El mito de Sísifo* acerca de la nueva situación del individuo:

Un mundo que puede ser explicado por razonamientos, aunque defectuoso, es un mundo familiar. Pero en un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como un extranjero. [...] Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y sus decorados, constituye ciertamente el sentimiento del absurdo. (Cit. Esslin, 1966: 14)

Este mundo al margen de la posibilidad de racionalizar la situación humana es el mundo del absurdo, donde los mecanismos racionales han quedado obsoletos, inadecuados. Sus personajes carecen de objetividad, pues se proyectan desde el «el



mundo personal de sus autores» (305) y de aquí surge la comicidad, a pesar de la temática sombría, ya que el espectador no es capaz de entender a los personajes a los que se enfrenta en escena y les resulta «inevitablemente cómicos», con lo que se da una mezcla de horror y risa (311). Esta falta de identificación enlaza, a su vez, con el distanciamiento que propiciaban las manifestaciones anteriores, como el arte nuevo de Ortega, y a través de ello, la comedia del disparate y el teatro jardiesco de lo inverosímil.

### 2.3. *La presencia del cine en el teatro*

En los apartados previos, se ha visto la coincidencia de la comedia del disparate y el cine mudo con los géneros que anticipan el teatro del absurdo y con este mismo. Sin embargo, dado que el presente estudio pretende afirmar la presencia de elementos cinematográficos del cine hollywoodiense en la obra teatral de *Tono*, conviene revisar la relación que se establece entre ambas manifestaciones espectaculares<sup>67</sup>.

Jorge Urrutia dice que el cine emparentó enseguida con la literatura, especialmente con el teatro, debido a que compartían «su capacidad para el relato» (Urrutia, 1984: 69); y Pérez Bowie añade, además, que «el cine, aunque su afianzamiento y consolidación como medio de expresión artística fue posterior a los inicios de la reacción antinaturalista, desempeñó un importante papel como elemento dinamizador de la misma» (2000: online). Si Alás-Brun hablaba del papel preparatorio de la comedia del disparate para la aceptación de la estética absurda, este crítico le otorga la misma función al cine respecto a las innovaciones que se pretendían llevar a cabo en la escena teatral en la época del «otro 27»; innovaciones como la introducción de realidades extrasensoriales, la fragmentación espacial o la ruptura de la linealidad.

No obstante, no todos los recursos expresivos recogidos del cine suponen la asunción de una tendencia antinaturalista; así hay una primera etapa de «desrealización» y antirrealismo y otra posterior en la que los procesos narrativos fílmicos sirven para retornar al Realismo. Para el desarrollo de este trabajo es especialmente interesante la primera época.

---

<sup>67</sup> No atenderemos al fenómeno de las adaptaciones de las obras de teatro a la pantalla, solamente revisaremos la recepción del cine por parte de los hombres de teatro y el contagio del espíritu cinematográfico en la obra teatral. Dado que esta relación no es el propósito principal de la tesis y supondría un estudio por sí mismo, se tratará de forma breve.

En esta primera etapa la influencia del espectáculo cinematográfico supone una apuesta por la reteatralización y por los mecanismos de ficción de la escena, ante la incapacidad de competir con el realismo insuperable y la mimesis completa que el cine lleva a cabo en la imagen. De modo que, continúa Pérez-Bowie, se hace hincapié en mostrar el carácter ficcional del universo teatral; esto hará que se prefieran los elementos espectaculares y teatrales sobre el texto y que se produzca un auge de géneros en los que la verosimilitud es lo de menos y lo que importa es el componente lúdico (Pérez, 2000: online). A ello colabora, además, un cine mudo impregnado ya de las ideas renovadoras de las vanguardias y de Griffith, el cual introduce, como se ha adelantado, el dinamismo en el filme, a través de la multiplicidad de los puntos de vista, que se hacen movibles, y a través de la ruptura de la unidad espacio-temporal.

En 1929, Rafael Sánchez Masas declara que «la preocupación literaria aplicada al teatro es de las más nocivas, y el literalismo en el teatro una de sus mayores causas de decadencia» (Cit. Morales, 2003: 86). Ante esto, el cine se ve como un «campo virgen» del que extraer recursos para la renovación teatral.

En reacción a esta tendencia, continúa Pérez Bowie en «El cine y el nuevo humorismo teatral» (2000: online), hubo un grupo de literatos que optó por un teatro en el que lo primordial fuera el texto y donde los recursos escénicos se redujeran al mínimo para que nada quitara el foco del análisis psicológico y la reflexión intelectual. Esta tendencia, encabezada por intelectuales como Unamuno<sup>68</sup> o Pérez de Ayala, parte de una visión elitista del espectáculo dramático, el cual debía dedicarse a los asuntos sesudos y dejar para el cine el melodrama y el efectismo, acorde al público multitudinario, «ese público de gusto pervertido al que es necesario desterrar de las salas» (Pérez, 2004: 35).

Esta visión coincide con la concepción de la burguesía europea, que consideró el cine como el espectáculo de las masas ignorantes. Jean Mitry fija dos razones para el rechazo del arte cinematográfico que se entiende como un espectáculo de feria por parte de las clases altas: primero, por ser un arte para clases populares, ya que la primera sala de proyección permanente se instaló en los almacenes de Duyafel para entretener a niños y criadas mientras sus padres compraban; así «el único espectáculo digno de interés, de respeto, sigue siendo el teatro. El circo, el *music hall*, son lugares a los que solo se acude con cierta vergüenza» (Mitry, 1986: 345). Y segundo, por el miedo a que

---

<sup>68</sup> En «Teatro y cine» afirmará rotundamente: «por nuestra parte, cúmplenos declarar que no nos atrae el cine. Acaso porque somos más de tipo auditivo que visual y porque cuando vamos al teatro, vamos a él a oír más que a ver» (Cit. Pérez, 2004: 33).

desbarate el canon estético imperante, el cual promovía una ideología burguesa: «no era el arte y a la literatura a quienes el cine amenazaba, sino a una determinada concepción del arte, una experiencia, un “ritual” [...] a la misma burguesía a la que venía a minar en las propias bases de sus manifestaciones estéticas» (346); de modo que el cine se entiende como una payasada, un caricatura del teatro, cuya ceremonia social está además amenazada por la oscuridad de la sala de proyección. Jorge Urrutia aclara, sin embargo, que este clasismo de los espectáculos no fue tan feroz en España, donde «el cine no tuvo nunca carácter de espectáculo barriobajero y vulgar» (1992: 46) y achaca esta diferencia a la visita temprana de la Familia Real a una proyección cinematográfica: «el 12 de junio de 1896, a los veintiocho días de la presentación pública en España, la familia real acudió a la Carrera de San Jerónimo, en Madrid, para asistir a una proyección» (46).

La «cinematofobia» de Unamuno, según recoge Pérez Bowie en su libro *Realismo teatral y Realismo cinematográfico*, se observa en la respuesta que da al artículo de Ortega y Gasset «Elogio del *Murciélago*», que, como se veía en el primer apartado, defiende la línea de un teatro renovador en el que el componente espectacular sea lo principal, más allá del lenguaje y de toda mimesis de la realidad. A raíz de esta insistencia de Ortega en la teatralización, Unamuno trae a colación el cine silente y lo compara con la pantomima (recordemos que es una de las tradiciones básicas recogidas por el cine mudo, el teatro del absurdo e incluso el humor codornicesco), por su carácter excesivo y su profusión de gesticulación, lo que le lleva a afirmar que «va a ser la reacción contra el exceso de cine y de lo cinematográfico lo que va a resucitar el drama, el drama hablado» (Pérez, 2004: 34). De modo que veía esta presión del espectáculo fílmico como la oportunidad para que el teatro se deshiciera de la fastuosidad de la escenografía (junto con los argumentos intrincados y melodramáticos y las interpretaciones grandilocuentes de los actores), a favor de la palabra desnuda e intensa. La culminación de la obra teatral, por su parte, llegaría a través de la audición colectiva de esta (y no del espectáculo orteguiano).

Para este tipo de teatro apostó por un realismo derivado de una depuración de los elementos teatrales hasta alcanzar un teatro desnudo, de pura palabra. Esta inclinación hacia un teatro desnudo lo llevó, también, a arremeter contra el teatro «proletario» y todo aquello que comprometiera la veracidad de la realidad a través de la introducción de moralejas o adoctrinamientos sociopolíticos. Coincide, sin embargo, con la renovación antirrealista en la necesidad de cambio en la escena naturalista, basada en

unas convenciones obsoletas, trasunto de la verdadera realidad (35-37).

Con este descontento hacia el canon, coincide también Pérez de Ayala, que en 1916 ya afirma que «el teatro no puede ser naturalista. Hay que desterrar ese error» (Cit. Pérez, 2004: 39). Este pensador reclama la importancia del texto, pero lo hace para un teatro trascendente, de polémica de ideas; y no se aleja tanto de Ortega al afirmar que esta palabra debe de ir unida a los elementos espectaculares. Es decir, el teatro debe ser una síntesis de ambos, lo que sí le lleva a rechazar la afirmación de «Elogio del *Murciélagos*» de que hay que llegar a un espectáculo exclusivamente visual, aunque considera necesaria la representación para alcanzar la plenitud de la obra.

Sin embargo, niega que en el cine se dé «la capacidad del arte para trascender la realidad, por lo que nunca podrá competir con el teatro», ya que para él en lo único que lo supera es «en la veracidad de los escenarios exteriores» (Pérez, 2004: 44). Aun así, su posición no es tan radical como la de Unamuno y admira las capacidades divulgativas y educativas del género cinematográfico. Su rechazo se basará, sobre todo, en la ausencia de palabra en el cine, que, para él, es el elemento esencial del drama; una palabra justa y precisa. No obstante, la llegada de la sonoridad, lejos de congratularle con el séptimo arte, radicaliza sus posturas: la distorsión de la voz humana en la reproducción mecánica, que le confiere un carácter ridículo, y el mensaje superfluo, destinado a una masa inculta, hacen que este cine sea la total negación del teatro al que el autor aspira (45). De modo que en palabras del propio autor: «antes del advenimiento del cinematógrafo, la diversión favorita de estas barriadas plebeyas era el melodrama truculento y de gran espectáculo [...] El cinematógrafo ha enterrado a esa especie de melodrama» (Cit. Pérez, 2004: 46) y ha atraído ese público para sí. Pérez Bowie sostiene que la posición de Pérez de Ayala deriva de una concepción idealista del arte, según la cual el artefacto no debe de ser imperecedero, con lo que el producto fílmico no se ajusta para nada a ella (2004: 47).

En esta defensa de la palabra, Antonio Machado, a menudo a través de su heterónimo Juan de Mairena, también se sumará al rechazo del carácter artístico del cine: la palabra es el medio capaz de profundizar en la realidad, más allá de la simple copia, por lo que la desintegración a la que las nuevas corrientes la someten solo desemboca en «la acción pura mente mecanicista, [...] la sucesión gratuita de entradas y salidas» (Pérez, 2004: 50) y la gesticulación sin propósito. Esto se acentúa en el intento de imitar al cine mudo, el cual intenta suplir la ausencia de palabra con la hipertrofia de la acción. El lenguaje será también lo que haga avanzar la acción, lo cual evitará el

«psicologismo barato» y falso en el que ha caído la escena naturalista.

En la misma línea, en 1928 en el ABC, Manuel Bueno comparaba al cine mudo con una pianola, frente al piano, que equivalía al teatro, superior por ser el dominio de la palabra, frente al del gesto de los filmes silentes: «El gesto es, sin duda, un poderoso elemento revelador de lo que pasa en nuestro espíritu. En ocasiones de honda crisis íntima, con lo que el descubre basta. Pero el radio de influencia de la palabra es mayor» (Bueno, 1928: 10).

De vuelta al análisis de la influencia del cine sobre la renovación teatral, en una segunda etapa ya en la década de los 30, la asunción de lo cinematográfico, para Pérez Bowie, supondrá una vuelta a los postulados naturalistas, con una recuperación de sus recursos expresivos tradicionales y la imposición de la linealidad narrativa. No en vano, el cine sonoro, tras años de ensayo, comienza su conquista de la industria en esta década, lo que supone una recuperación de esa principalidad de la palabra, que, como se ha visto, la vanguardia y las nuevas propuestas escénicas habían rechazado. El espectáculo cinematográfico ha conseguido la aceptación de la intelectualidad recelosa y ha tomado prestigio al ser capaz de adaptar los textos literarios, gracias a la introducción del sonido. Esta presencia de la palabra conlleva también la posibilidad de deslumbrar a través de la brillantez de los diálogos y la vuelta de un humor de carácter verbal (Pérez, 2000: online).

Para Pérez Bowie, este fue el Hollywood con el que entraron en contacto los dramaturgos del «otro 27», «con la oportunidad de aprender desde dentro sus procedimientos de trabajo» (2000: online) y el cual, sin duda, adaptaron a un teatro de diálogos revitalizados por el influjo de la experiencia hollywoodiense.

Si bien no negamos la influencia del cine sonoro en la obra de estos autores, nos atrevemos a apuntar que las innovaciones en las obras más tempranas no responden solo al influjo de las ideas vanguardistas, como afirma Pérez-Bowie, sino que encuentran también diversos puntos de conexión con el cine cómico mudo de los 20. No hay que olvidar que el viaje a Hollywood tuvo lugar en los primeros años de la nueva década y que allí, entraron en contacto con estrellas que eran todavía eminencias del cine mudo, de los que aprenderían, efectivamente, «los procedimientos de trabajo». De hecho, en varias ocasiones se habla de la amistad de este 27 hollywoodiense con Charles Chaplin, el cual se mostró particularmente reticente a adoptar el cine sonoro; en uno de sus

artículos, «El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los *talkies*<sup>69</sup>!» llega a afirmar: «se disponen a estropear el arte más antiguo del mundo, el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio» (Romaguera y Alsina, 1989: 472) e incide «el film hablado ataca a las tradiciones de la pantomima que nos ha costado tanto esfuerzo introducir en la pantalla, y a partir de las cuales debe ser juzgado el arte cinematográfico» (Romaguera y Alsina, 1989: 473); como Romaguera y Alsina explican, la introducción del sonoro supuso un dilema estético para Chaplin, ya que la esencia poética y simbólica de su protagonista partía de su mudez (1989: 471).

El propio Jardiel Poncela admite que la experiencia cinematográfica le llevo a replantearse varias convicciones literarias, como la validez de la parodia, a raíz de un encargo de la Fox de comentar unos cortos de principios de siglo; y que entendió que «el verdadero escritor no tiene ni tendrá nada que hacer en el cine mientras no asuma en sí los cuatro cargos u oficios en que se apoya una producción cinematográfica: escribir, dirigir, supervisar el “set” y realizar el montaje» (Cit. Urrutia, 1984: 18), una opinión felizmente compartida con Chaplin, como pudo comprobar en una cena con él.

Esta visión con la necesidad de control que descubrió Meyerhold en la figura del director, a partir de la filmación de su primera película: en 1915 dirigió su primer filme *El retrato de Dorian Grey*, de cuya experiencia surgieron varias reconsideraciones, que afectaban al papel del director de cara también al teatro (Morales, 2003: 33). Este se mostraba esencial en el cine para el rodaje como «líder» del montaje, ante la mecanización y planificación de la escena, derivada de la introducción de nuevas tecnologías. La consecuencia directa es que los actores pasaron a un segundo plano, bajo la «tiranía» de esta otra figura; un hecho que calaría también en el teatro, donde el actor estaba sometido al conjunto formado por «ritmo, música, imagen y movimiento» (35). En relación a esto Bernard Eisenschitz afirma:

Lo que empujó a Meyerhold hacia el cine fue la insatisfacción ante algunos problemas no resueltos por la técnica teatral. Y lo que más le apasionó fue el trabajo con el actor estrechamente ligado a elementos mesurables como el ritmo y la técnica de la toma de planos (Cit. Morales, 2003: 35).

En su libro *Realismo teatral y Realismo cinematográfico*, José Antonio Pérez Bowie afirma:

---

<sup>69</sup> «Nombre con el que se designaba inicialmente a los films hablados, del inglés *to talk* = hablar» (Romaguera y Alsina, 1989:472)

En los últimos años de la década de los veinte, cuando para la mayoría de sus entusiastas el nuevo medio expresivo se ha consolidado como arte precisamente en virtud de su poder desrealizador, la llegada del sonoro no podía dejar de ser considerada como un elemento de perturbación que mitigaba una perfección considerada como insuperable. (Pérez, 2004: 150)

El cine mudo, para los defensores de la estética antirrealista, había supuesto el culmen, precisamente, por su silencio, que incorporaba una pátina de irrealidad y daba acceso a los mundos oníricos; a través del carácter mudo abandonaba la mimesis para una «superación de la realidad cotidiana», con lo que, si se eliminaba esa capacidad de trascender la realidad, su cualidad artística mermaba. La introducción de la voz supondría la vuelta a unos vicios de los que hacía gala el teatro, a saber: la dependencia para con el texto, la artificiosidad, la pérdida del dinamismo, etc. (149).

El acercamiento del cine al teatro a través de la introducción del sonido, sin embargo, supuso para otros intelectuales una dignificación del cine, ya que este nuevo arte había sido siempre menor frente al viejo y la introducción del lenguaje le permitía ser continuador de aquel. A los defensores de esta visión, Chaplin les dedicó un par de líneas en su artículo al afirmar que «peor todavía, [el cine sonoro es] un sustituto del arte teatral en lugar del propio arte. Falsificación de un arte más antiguo y más importante, solo posee el valor de una copia de un viejo maestro» (Romaguera y Alsino, 1989: 474).

El sonido fue un punto a favor también para aquellos que abogaban por un arte fidedigno para con la realidad, aquellos que veían la grandeza del género cinematográfico en su capacidad mimética, «lo que lo convertía a sus ojos en el medio de expresión realista por excelencia y, consiguientemente, en el instrumento más idóneo para la pretendida transformación de la sociedad» (Pérez, 2004: 150). Una concepción del cine, por tanto, diametralmente opuesta al arte nuevo orteguiano y al humor nuevo del «otro 27» en todas sus manifestaciones (especialmente en las comedias del disparate), las cuales optaban por la incorporación de lo ridículo y de los mundos oníricos, lejos de la mimesis, y renegaban de la voluntad didáctica del arte.

Así, las tendencias antirrealistas rechazan el cine sonoro; las razones de este rechazo las expone Giulio Bragaglia en la revista *Popular Film*. Para este dramaturgo el «archirrealismo» que aporta esta novedad está caduco, el cine del momento no debe aspirar al verismo, lo que conllevaría el desecho de la fantasía propia del medio. Además, el filme hablado no podrá nunca alcanzar al teatro y permanecerá como una

reproducción defectuosa de él, como «una copia fotográfica y mecánica del teatro más o menos mala, la cual, como toda copia, hará siempre nacer el deseo del original» -dirá Bragaglia<sup>70</sup> (Cit. Pérez, 2004: 152), en consonancia con Chaplin.

Autores como Antonio de Obregón, Francisco Ayala, Antonio Espina o Luis Gómez Mesa, entre otros, compartieron ese rechazo por el cine hablado al entenderlo como una manifestación híbrida, una mixtificación inadmisible en un arte puro que había alcanzado su plenitud en el ámbito mudo; un hibridismo que también criticará Salazar Chapela. Así, Francisco Ayala distingue entre un cine artístico frente a un cine comercial o documental; en los dos últimos, la voz será bienvenida porque está destinado a la muchedumbre y no es arte y porque, al documental, le permite atender mejor a su representación realista y divulgativa. Sin embargo, el cine-arte, que deber huir de la mimesis, lo hará mejor manteniéndose silente, ya que con ello aumentará la distancia entre el receptor y la realidad ficticia expuesta en escena; de modo que la película hablada no resulta «artísticamente viable» (Pérez, 2004: 152).

Luís Gómez Mesa defenderá la autenticidad del cine mudo por haber encontrado en el silencio su lenguaje definitorio; ante esto, la introducción del sonido no supone mayor trascendencia para el género, que no encontrará en él ninguna mejora a su naturaleza. Por su parte, Antonio Espina verá en este sonido una subyugación del séptimo arte a otras artes, como el teatro o la literatura, mientras que la identidad del cine resistirá en la forma puramente visual y plástica, en la luz y la velocidad del cine mudo (Pérez, 2004:153). Una plasticidad también defendida como propia por Miguel Pérez Ferrero.

Como apunta Pérez Bowie, en ocasiones el rechazo del cine sonoro provenía del miedo de los autores teatrales a entrar en competencia con el cinematógrafo; Juan Antonio Cabero en *Historia de la cinematografía española* explica la situación:

Aun siendo el cinematógrafo un invento imperfectísimo, los empresarios teatrales madrileños presintieron en él a un enemigo terrible para la taquilla y se aprestaron a recibirle, no de uñas, como hubiera sido lógico, sino por el procedimiento que creyeron más eficaz: implantándolo ellos mismos en sus coliseos como fin de fiesta. (Cit. Urrutia, 1992: 46)

Esto despertó el recelo de ciertos intelectuales cinéfilos, que temían que el mundo teatral, que hasta entonces había rechazado los elementos cinematográficos, se

---

<sup>70</sup> Las ideas de renovación de Bragaglia también se extendieron por España. En 1930 incluso dio una conferencia en Madrid: «El nuevo teatro técnico» (Morales, 2003: 86).



hiciera ahora con el control de la industria , como terminó ocurriendo en España: en 1932 se creó la CEA (Compañía Española Americana), a partir de un grupo de empresarios teatrales y autores, capitaneados por Benavente, que se comprometían a escribir guiones para la sociedad y cedían en exclusiva los derechos de sus obras para la filmación (Pérez, 2004: 154). Jorge Urrutia habla, en *Imago Litterae*, del interés de Benavente por el cine, como demostró con la fundación de las productoras Madrid-Cines y Film-Benavente, antes de embarcarse en la CEA. De hecho, llegó a descubrir la utilidad del cine para el teatro en la contención de la representación de los actores (Morales, 2003: 92). Sin embargo, el error final de este autor radica en haber entendido el cine, y especialmente el sonoro, como un teatro filmado (Urrutia, 1984: 11).

De modo que ante ese monopolio, los cinéfilos reaccionaron contra lo que creían que continuaba el producto anquilosado del teatro sin dejar opción a un cine «natural», alejado del exceso verbal teatral y desarrollado con sus propios medios expresivos. Este grupo, rebelado contra el monopolio de los empresarios del teatro, no siempre buscaba necesariamente la irrealidad que apreciaban los anteriores, sino que era un grupo heterogéneo, que aspiraba a un cine que siguiera su propio camino, ya fuera el del despojo del artificio, ya fuera el de la inverosimilitud y la fantasía (Pérez, 2004: 156).

La capacidad artística del cine mudo, al margen de la palabra, coincide con la propuesta de Jorge Urrutia sobre el surgimiento, en Francia, de lo que la crítica ha dado en llamar el *précinéma*. Este concepto se refiere a obras literarias que acogen construcciones de carácter cinematográfico antes de que este estuviera inventado<sup>71</sup>. Los teóricos que defienden este análisis dicen que «la lengua es como una ciudad amurallada[...] Cuando estamos en el centro no vemos sus límites, pero según nos acercamos al exterior observamos cómo nuestra libertad está cortada» (Urrutia, 1984: 32); de manera que ante esas limitaciones de la palabra, los literatos que se hayan hecho conscientes de haber agotado las posibilidades de la lengua, serán también los que creen el cine, no en un acto volitivo de nueva invención sino como necesidad; así su necesidad de expresar y de comunicarse con el público, les llevará a recurrir a lo cinematográfico. Por tanto, según este movimiento, el cine, con sus propios medios expresivos, resulta en una superación de la palabra y los autores precinemáticos son sus precursores ilustres. Alonso Zamora Vicente ve un ejemplo de precinematografía en

<sup>71</sup> Jorge Urrutia cuenta que «los teóricos del précinema pretendían incluso renovar la enseñanza de la literatura, dividiendo en planos cinematográficos -y sin romper el esquema del escritor- los textos clásicos» (Urrutia, 1984: 33).

Tirso de Molina, mientras que Amado Alonso señala a Valle Inclán y Larreta como «precursores de los artistas de la cámara» (Cit. Urrutia, 1984: 34), por su estudio de la kinesia corporal como reflejo del movimiento del alma, focalizando pequeños detalles para mostrar que nada de estos gestos es gratuito, que todo es intencionado. Así para Amado Alonso, el carácter cinematográfico depende de la gesticulación, siguiendo las ideas de Charles Bally, que ponía en duda el alcance de la capacidad expresiva de la palabra (Urrutia, 1984: 35).

En relación al *précinéma*, Joaquín de Entrambasaguas explica la necesidad de distinguir, en lo que denomina «filmoliteratura», entre los recursos expresivos que se dan en literatura antes de la invención del cine y las constantes expresivas que aparecen después de su creación; e incide además en la obligación de estudiar la influencia del cine en la literatura (Urrutia, 1984: 34).

De modo que los teóricos del *précinéma* afirmaban que la literatura recurría a los elementos cinematográficos<sup>72</sup>. Sin embargo, como apunta Urrutia a raíz de las reflexiones de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, parece osado atribuir una forma cinematográfica a una obra cuando todavía no existía tal idea y, por tanto, se podría entender que si ciertos elementos literarios, que se entienden como cinematográficos, no solo se dan en obras contemporáneas al cinematógrafo sino en otras previas, quizá la influencia proviene de estas obras literarias. Para solventar esta rotundidad Manuel Alvar habla de que la influencia en el cine «no es sino la devolución de una técnica que el cine había tomado antes de la literatura» (1984: 36).

Urrutia afirmará que la influencia del cine en la letra escrita no pasa más que por promover la recuperación, con fuerza renovada, de elementos de construcción que ya estaban presentes en la literatura anterior, de acuerdo con la afirmación de Einsenstein, con las declaraciones de Griffith en referencia a la estructura formal de *El nacimiento de una nación*, «Dickens escribía como yo ahora procedo» (Cit. Urrutia, 1984: 70); y con la cita del inicio de esta sección de Pérez Bowie, que defiende al cine hollywoodiense como el catalizador de la renovación antinaturalista. Advierte Jorge Urrutia, sin embargo, que la dependencia absoluta del cine de la literatura decimonónica fue breve y que pronto autores como Valle-Inclán o Joyce influyeron en la forma cinematográfica (1984: 70).

---

<sup>72</sup> Einsenstein, por su parte, había expuesto, en su ensayo «Dickens, Griffith y el cine actual», lo contrario, al afirmar que el cine recurría a construcciones de la literatura de Dickens, Tolstoi, Zola, Falubert o Maupassant (Urrutia, 1984: 35, 70). Visión con la que autores como Manuel Alvar acabarán confluyendo.

Efectivamente, incluso con las literaturas que nacieron en época cinematográfica, es complicado establecer en qué medida la coincidencia entre el cine mudo y la comedia del disparate responde a la influencia común de las vanguardias y la deshumanización del arte o a un influjo del cine hollywoodiense sobre la obra de *Tono*, (para este estudio concreto. No queremos cerrarnos a un único sentido de influencia ya que parece claro que tanto la literatura influyó en el cine como el cine en las literaturas que nacieron bajo su influjo. Sin embargo para el estudio de estos dos géneros concretos: la comedia de *Tono* y las comedias silentes hollywoodienses, dada la presencia del cine en las reflexiones de los intelectuales españoles (como muestran los desencuentros que acabamos de revisar) y el contacto directo del escritor con las estrellas mudas, nos atreveremos a esbozar, en el capítulo III, una comparación entre ambas manifestaciones que ponga de relieve los recursos de la obra teatral que «saben» o que hacen pensar, como diría Dámaso Alonso<sup>73</sup>, en los elementos compositivos del cine. Ya que parece clara la idea de Víctor Sklovski de que el cine provoca un cambio esencial en la literatura (Urrutia, 1984: 37).

Por su parte, Rafael Portillo, en el prólogo *La presencia del cine en el teatro*, de Rafael Morales Astola (de donde hemos tomado prestado el título de la sección), da una serie de claves para entender las relaciones entre ambas manifestaciones. Abre el prólogo afirmando lo que viene desarrollando este capítulo: «El cine, que en sus inicios se limitó, primero a copiar, y luego a adaptar, los usos y costumbres del teatro, llegaría a contagiar a este de su propia magia, colándose de rondón en la escena para transformarla» (Morales, 2003:13).

Fruto de la «cineificación» del teatro europeo es la estilización por la que apuesta Meyerhold en su espectáculo, con un interés por lo visual que se concretaba en «la plasticidad en la forma, la búsqueda del teatro total y el ritmo de la acción» (Morales, 2013: 22), una apuesta que comparte con el *Arte teatral* (1906) de Edward G. Craig<sup>74</sup>. El culmen de la estética de la estilización lo alcanza con la puesta en escena de *La vida de un hombre* (1907), de Leonid Andreyev, para la Sociedad del Drama Nuevo, fundada por el propio Meyerhold en 1903. En septiembre de 1907 montaría *El*

<sup>73</sup> Jorge Urrutia advierte que Dámaso Alonso nunca califica de explícitamente cinematográfico ninguno de los elementos compositivos, sino que simplemente habla de que con la lectura de las estrofas *pensamos* en el cine (1984: 37).

<sup>74</sup> Meyerhold se nutre de las ideas expuestas por otros escenógrafos anteriores: Gordon Craig y Adolphe Appia, que aspiraban a la independencia de la puesta en escena respecto a la obra representada. Para ello, el segundo optó por una escena simbolista, lejos de la escena naturalista, a través de la iluminación y una escena hecha de bloques practicables. Craig, por su parte, recurrió a la imaginación y al movimiento, en busca de la belleza (Herrerías, 1996: 50)

*despertar de la primavera*, de Weddekin, con un cambio escenográfico basado en los códigos lumínicos, que delimitaban el espacio en base a «situaciones vivas», iluminadas, y «espacios latentes» a la espera de cobrar vida bajo la luz, a oscuras; una técnica que anticipa el claroscuro del cine expresionista alemán. (Morales, 2003: 22).

Aun así, como recuerda Morales, es todavía demasiado pronto para hablar de una influencia explícita del cine. De modo que, más bien, esta concepción estética forma parte del movimiento de rechazo hacia el discurso realista, para lo que parte de otras manifestaciones espectaculares no realistas, como el circo, la *Commedia dell'arte* o el vodevil. Unos espectáculos que, como hemos visto, se encuentran también en la base del cine mudo americano. Por tanto, Meyerhold «aproximaba su práctica teatral a una forma narrativa que luego propagaría el cine y de la que se convertiría en máximo exponente» (23).

Conviene revisar la evolución de Meyerhold<sup>75</sup> en relación con el cine, ya que, según afirma Morales, fue «el primer creador teatral que, sistemáticamente, experimentaba en su dramaturgia el fenómeno de cinematografización» (2003: 39).

En 1930, el propio dramaturgo afirma explícitamente valerse del cine:

Nosotros, que edificamos un teatro capaz de sostener la competencia del cine, declaramos: dejadnos tiempo para llevar a buen término la *cinematización* del teatro, dejadnos realizar en el escenario procedimientos técnicos de la pantalla (no que nos propongamos introducir una pantalla en escena). (Cit. Morales, 2003: 21).

Sin embargo, no siempre había aceptado de buena gana la intromisión del cinematógrafo, el cual, por otro lado, nunca le había parecido competencia artística y apenas le merecía estudio alguno. Las razones para negarle el status de arte se debían a su utilidad científica, a la imposibilidad de colaborar en la escena teatral, ni siquiera como elemento tecnológico; a la reducción naturalista a la que se le había sometido, entendido como una manera mecánica para recoger la realidad objetivamente; y a su cercanía con la fotografía.

Hay que advertir la separación que existía en el cine entre el documental, heredero de la vía científica de los Lumière, que buscaba el realismo científico-histórico; y el «espectáculo fílmico», que se correspondía con el cine espectacular de Méliès y buscaba desarrollar una ficción. Paradójicamente, al principio, el influjo

---

<sup>75</sup> Se trata de una somera revisión destinada a establecer la apertura del dramaturgo a la influencia cinematográfica, para un análisis detallado de los recursos y sus fuentes, conviene acudir a MORALES ASTOLA, R. (2003). *La presencia del cine en el teatro*. Sevilla: Alfar y a la bibliografía citada.

dramático en el teatro provino de la rama científica, pues el uso del cine en teatro se limitaba a «un fresco de imágenes registradas directamente de la realidad, con el fin de proporcionar al espectáculo una apariencia de verdad y autenticidad, así como dotarlo de objetividad histórica» (Morales, 2003: 24). Ante esto, el dramaturgo arremetió contra «los naturalistas por proponer el cine como una muleta del teatro realista» (25); de manera que, desde su visión antirrealista, no podía aceptar un medio que los críticos alababan como «espejo de lo real».

En favor de Meyerhold, Rafael Morales advierte que el cine de esta primera década del siglo XX era un espectáculo parateatral que legitimaba los elementos más anquilosados de las tablas; así, la pantalla se correspondía con la boca del escenario, los actores hacían mutis por los laterales y buscaban la frontalidad en la puesta en escena y la cámara se situaba como si fuera un espectador de platea, en obras llenas de clichés propios del género burlesco y para contentar a un público no letrado. Sin embargo, algo que sí apreció en el cine fue la capacidad para introducir lo «insólito cotidiano», encarnado por la puesta en escena de niños y animales, los cuales eran impensables en el teatro por las dificultades del directo.

Parece que en la estimación del cine por parte de Meyerhold tuvieron especial incidencia los artículos de Maiakovski publicados, en 1913, en la revista *Kino*. Este consideraba la muerte del teatro decimonónico inminente y creía que el cine recogería el testigo, ya que podía transmitir la realidad con mayor atractivo y solucionaba el problema de las dimensiones teatrales, donde los actores aparecían en 3D mientras que el decorado lo hacía en 2D (Morales, 2003: 27). Además, creía que «el cine acogía la compleja realidad en un pedazo de tela» (28), sin depender de complicaciones escénicas ni de la lucidez del intérprete en ese momento; por lo que, para el propio Maiakovski «el cine induce a meditar sobre el teatro del futuro» (Cit. Morales, 2003: 28), el cual debía refugiarse en la búsqueda del arte no realista, en el Futurismo, ya que la estética realista se circunscribía al cine, que reproducía mejor la realidad.

Esta división de territorios puso a Meyerhold en un estado mental pro-cinema. Afirma Rafael Morales que, sin duda, técnicamente había aceptado la influencia del cine a partir de la consideración del movimiento «como aglutinador de la expresión moderna del arte»; una fuerza que vio ya en la pantomima y el kabuki, pero que sin duda alcanzó su máximo en el cine, el cual «es considerado fundamentalmente como un arte del movimiento» (2003: 30). Este interés por el movimiento lo recogen ya las vanguardias en oposición a una tradición estática, un interés que alcanza su encarnación en la propia

maquina cinematográfica. Sin embargo, estéticamente, el realismo que se le atribuía al cine no casaba con sus aspiraciones teatrales. No fue hasta que los futuristas declararon la desvinculación entre fotografía y cine<sup>76</sup>, que Meyerhold le abrió la puerta al cine como renovador del teatro, al margen de la corriente realista y recogiendo los consejos que Apollinaire y D'Annuncio le habían dado en 1913 (31).

Como último impulso para su apertura al cine, Morales establece el estreno en 1915 de *El nacimiento de una nación* de Griffith. Para Piero Brunetta esta película supuso la consideración del cine como «medio de comunicación lingüística» por una construcción del relato fílmico basada en la combinación «de códigos fotográficos, teatrales y literarios, organizados y seleccionados por la cámara» (Morales, 2003: 31), (en línea con la búsqueda del «arte total» que emanaba de las propuestas de Craig). La obra de Griffith sistematizó las reglas de codificación, con lo que creó una sintaxis fílmica.

Con el éxito de la Revolución Rusa y su presidencia, desde 1920, del T.E.O (Departamento Teatral del comisariado de Instrucción), Meyerhold inició un «periodo de cineificación» para emancipar «al teatro de sus lastres del pasado» (Morales, 2003: 38). De modo que impartió el magisterio marxista que Lenin había decretado, a través de un teatro que combinaba el Constructivismo, que favorecía el movimiento, con unos códigos cinésicos estilizados, dando preferencia a la visualización, al «goce de la mirada». La influencia del cine alcanza su máximo en las puestas en escena realizadas entre 1923 y 1924 con obras como: *La tierra sublevada*, de Tretiakov, *El lago Lull*, de Alexei Faiko. En ellas se rebasaba la simple proyección fílmica dentro de la pieza teatral y se propiciaba la interferencia semiótica entre los distintos lenguajes, con lo que la pantalla quedaba funcionalmente integrada en la narración del espectáculo; así, por ejemplo, «comentarios verbales o imágenes proyectados en pantalla servían, gramaticalmente, como signos gráficos de puntuación, al marcar el final y el principio de los episodios» (Morales, 2003: 41), en la obra de Tretiakov. El segundo montaje, por su parte, jugaba con la iluminación en la que recaía la configuración rítmica, sintáctica y espacial; en esta última se rehuía la técnica pictórica tradicional en favor de la creación de una «atmósfera», donde los escenarios no estaban específicamente visualizados. A través de la luz consiguió también introducir en las tablas un montaje alternado, de

---

<sup>76</sup> Rafael Morales cuenta que el manifiesto sobre el cine futurista no se publicó hasta 1916, pero sostiene que estas ideas podrían haber llegado a Meyerhold en 1914, a partir de un encuentro de este con Marinetti en la Escuela-Estudio de San Petersburgo.

manera que iluminaba simultáneamente dos escenas distintas con relación diegética entre ellas, pero espacialmente separadas (43). En estos montajes el ritmo del actor quedaría adaptado a la aceleración de estos procesos mecánicos. Estas técnicas, afirma Noël Burch, suponen la fragmentación del proscenio teatral; de manera que el espectador se convierte en el referente en torno al cual se construye «*la unidad y la continuidad* de un espectáculo llamado a ser cada vez más fragmentado» (1987: 214); el espectador en el cine es tomado como centro a partir del respeto riguroso de la orientación izquierda-derecha respecto de él para los *raccord*.

A esta «cineificación», apunta Eisenschitz, colaboró la entrada del producto americano, a partir de la N.E.P, con películas muy influyentes de Keaton, Chaplin, Griffith, Firbanks, etc. (Morales, 2003: 40). De hecho, como recuerda Rafael Morales Astola, la influencia de Chaplin en Meyerhold es innegable, pues superó el simple afán de plasmar el ideario propagandístico y descubrió las bondades de la risa para comunicarlo de una forma seductora; así Charlot se convertiría en su arquetipo cinematográfico (2003:44). De modo que trasladó la aventura y el *gag* a su teatro para transmitir la grandeza de la acción, con la primera, y rechazar lo ridículo y congratularse con el contrario, en el segundo. Introdujo el humor con afán destructivo, como había aprendido en Chaplin e incluso en Harold Lloyd, y presentó a los enemigos capitalistas como bufones (45)<sup>77</sup>. De estos también extrajo el carácter biomecánico de los actores, heredero de la mecanización del elemento vivo de Bergson (de lo cual hablaremos ampliamente en el capítulo III); y el factor de suspense, que potenciaba para mantener la atención del espectador. Piscator también se fijó en este cine cómico, de cara a la caracterización de sus personajes y los efectos escenográficos (56).

Así, la nueva estructura teatral de Meyerhold quedó fijada en los siguientes principios: la «recomposición lumínica de la puesta en escena», resultado de la influencia de las teorías de Appia, el cine y el claroscuro expresionista; la «evocación sugestiva a través de la escenografía, muy en concordancia con Craig»; el «predominio de lo corporal», herencia de la pantomima, el circo, el teatro japonés y, por supuesto, el cine mudo, que, como hemos visto, bebe de un «teatro puro» de vodevil y de las payasadas pantomímicas; y el «auge de los medios mecánicos y los códigos visuales, potenciado por el cine, el Futurismo y el *music-hall*» (Morales, 2003: 50).

---

<sup>77</sup> Esto le supuso a Meyerhold numerosas críticas porque el enemigo de los soviets, implacable, no les pareció un hecho sobre el que bromear. De modo que el público no alcanzó a entender la acidez que se ocultaba en su humor (Morales, 2003: 45).

Por otro lado, «esta asimilación del teatro al cine –en lo rítmico, musical, cinésico, lumínico, narrativo y actoral– revelaba la intensidad con que las artes y los lenguajes vivían en las primeras décadas del siglo un recíproco trasvase de códigos» (Morales, 2003: 46); un trasvase cultural que alienta el presente estudio y del que dan prueba las secciones anteriores del capítulo.

También en Piscator, desde Alemania<sup>78</sup>, se observa la introducción de elementos fílmicos en la escena teatral, aunque nos detendremos menos en este, ya que su teatro no tiende a la estética antirrealista sino que funde lo épico, lo político y lo documental para un teatro dialéctico-marxista; de manera que su influencia más inmediata en la concepción escénica será la «corriente vitalista y social» de las primeras décadas de siglo y, en su conexión con el cine, privilegiará el lado más documentalista del filme (Morales, 2003: 53, 55, 57). Aun así, como ya se ha visto en Meyerhold, este dramaturgo consiguió también darle una función diegética, dentro del discurso teatral, a las imágenes cinematográficas, las cuales hacían avanzar la acción y dejaban de ser mero aditivo estilístico (56) y colaboró de la concepción del actor como «un elemento más dentro de un complejo proceso» sometido a la narración de la cámara (79). Se unía, por tanto, a la concepción de un teatro que incidiera más en una dramaturgia de lo visual que de lo verbal, que narrara con imágenes; así, a partir de la visualización de *Acorazado Potemkin*, en 1926, se animó a incorporar filmaciones en sus puestas en escena. También desde el cine, según observa Ricard Salvat, le llegó la «multilocación», usada para romper con las tres rígidas unidades de espacio, tiempo y acción (Morales, 2003: 62).

La simultaneidad era otra novedad cinéfila, una simultaneidad que como resultado de su ascendencia cinematográfica, representaba dos hechos en gran contraste, por ejemplo: en las tablas, el Zar en su despacho y, en la pantalla, una proyección sangrienta de los soldados justo después de la lucha. En Piscator, esta se expresó a partir de la convivencia de pantalla y de escenario o en alternancia de estos; y para conseguir emotividad en el público, como medio de propaganda, o para enriquecer el discurso teatral (Morales, 2003: 69-70).

A pesar de situarse de acuerdo al carácter realista del cine, en la línea de Bazin<sup>79</sup>,

---

<sup>78</sup> Llevó a cabo su labor desde el Teatro Popular de Berlín, el cual contaba con un aforo para mil ochocientas personas y las tecnologías escenográficas más punteras, como un escenario con plataforma giratoria y un sistema hidráulico (Morales, 2003: 57).

<sup>79</sup> Para André Bazin, el cine, a pesar de que no niega que es un lenguaje, es el registrador de la realidad por su naturaleza.



su exposición escénica conllevaba una «paradoja paródica entre cine y teatro», más acorde a las posturas de Eisenstein, pues accedía al significado a través de leyes de contradicción de modo que: «a una imagen que significaba una realidad le seguía otra imagen significando lo contrario» (Morales, 2003: 65); lo que provocaba, ideológicamente, una crítica o una parodia de algo y, dramáticamente, la creación de nuevas expectativas, una apertura de la acción (66).

Por último, Piscator acometió una renovación contra la tipología del teatro a la italiana, en un intento de terminar con la estratificación social que este suponía y con miras a un público de masas. Sus propuestas de arquitectura escénica, acordes a su propósito de tecnificar la escena a imagen del cine, pasaban por huir de los telones pintados tradicionales, a favor de un escenario que favoreciera el movimiento, con pantallas, diferentes niveles, plataformas, etc. (Morales, 2003: 80-81). En cuanto a la arquitectura teatral, pretendía «un edificio teatral, que reflejara la organización socialista de la sociedad y que pudiera “alojar” una dramaturgia concebida para la defensa y desarrollo de dicha sociedad» (Morales, 2003: 83); lo que se concretó en los planes del arquitecto Gropius de un «teatro total», basado en: la incorporación de las nuevas tecnologías, la experimentación del espectáculo por parte del público, la funcionalidad (en oposición a lo meramente decorativo), la introducción de pantallas y proyectores, la apuesta por una sala móvil y la posibilidad de cambiar entre escenario a la italiana, anfiteatro o escenario circular. De modo que Gropius puso especial énfasis en que fuera posible incorporar las técnicas cinematográficas, de hecho, afirma: «no me he limitado a hacer posible la proyección cinematográfica en todo el horizonte de los escenarios de fondo [...] sino que también se puede rodear de cine todo el salón – proyecciones murales y en el techo» (Cit. Morales, 2003: 83).

Rafael Morales advierte la influencia de estos directores en la obra de Valle-Inclán, específicamente en el esperpento, al recoger la apuesta por lo grotesco, de Meyerhold, y el peso de la masa en un mundo marcado por la injusticia social, de Piscator (2003: 105). Otro punto de conexión con Meyerhold será la apuesta por lo insólito de lo cotidiano, como se ve en la introducción constante de animales en las obras de Valle (lo que además emparenta con la denominación de «teatro imposible» que le dio a su obra<sup>80</sup>). Pero más interesante aún es la conexión que hace Ruiz Ramón

---

<sup>80</sup> Morales sostiene que si hubiera tenido directores de escena como Meyerhold o Piscator, no se habría considerado tan «imposible» (2003: 106). Aun así, lo cierto es que, según Domenech, autores como Lorca, que también se vio influido por el cine, evitaron la profusión de animales en escena (111). Estos

del esperpento con, por supuesto, las vanguardias europeas, las imágenes cinematográficas de Bretsch, Dostoievski, Strindberg...y sobre todo con Chaplin (todas estas influencias muy en línea también con el surgimiento del teatro del absurdo, como hemos visto en la sección anterior) (1989: 123-124). Lo cual manifiesta la «cineificación» de la obra teatral de este autor, que afirmaba ser asiduo a las salas de cine, donde entró en contacto con los cómicos americanos.

En este proceso, Morales distingue dos etapas, una previa a *Lucas de bohemia*, donde la presencia del cine transluce en la descripción del movimiento y el espacio; y otra posterior, en el que se introdujeron elementos fílmicos de manera consciente, para el dinamismo y como desprecio del teatro al uso, en la búsqueda de un teatro moderno; inició además una teorización sobre la presencia del cine en el teatro (2003: 104-105). En 1933, el propio Valle afirmaba:

Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo. (Cit. Morales, 2003: 106)

Cabe añadir que efectivamente Valle-Inclán presenta un «teatro cineficcado», a partir de la diversificación narrativa, con múltiples situaciones, la recurrencia a diversos espacios escénicamente y la apuesta por el movimiento y el elemento visual en la puesta en escena; pero que muchos de estos códigos se encuentran ya en el teatro áureo español o en Shakespeare, en concordancia con la idea de Urrutia expuesta anteriormente. Por lo que el cine funcionaría como una reafirmación contemporánea de una forma de espectáculo que había estado presente en el teatro de otras épocas (Morales, 2003: 106).

Federico García Lorca, establece Rafael Morales a través del estudio de Utrera, será otro de los dramaturgos cineificados: «la incidencia del cinema va más allá de las asimilaciones al uso y repercute en concepciones expresivas, recursos técnicos, características de los personajes» (Cit. Morales, 2003: 107-108); aunque esta incidencia no aspira a renovar la escena teatral, lo cual pretende a través de la tragedia. Coincide con Meyerhold, sin embargo, en el control rítmico del actor para adaptarlo al rodaje, aunque vio esta necesidad de cronometraje como un obstáculo en el teatro (Morales, 2003: 112). La cercanía al cine, en este caso al hablado, le viene además por el contacto con Luis Buñuel y el Cine-club Español y el Surrealismo, que acentúa su interés por los

---

suelen aparecer como símbolos pertenecientes al mundo onírico en el que se desenvuelve el protagonista.

mundos oníricos, el collage o la simultaneidad de la acción; con lo que hay también una evidente apuesta por lo visual, que llega a sus dibujos, los cuales Utrera acerca al cine expresionista alemán (Morales, 2003: 108-09). Dicho autor establece un análisis detallado entre la obra teatral lorquiana y los reflejos cinematográficos<sup>81</sup>, igual que Ruiz Ramón, que apunta la sucesión de cuadros independientes y la falta de un conflicto vertebrador de la trama, como ya ocurría en Valle, en *Así que pasen cinco años*: de modo que al intrincado simbolismo se le une «la escasa dramaticidad [...] del conflicto, falta de una verdadera unidad dramática, diseminada en varios “momentos” no siempre motivados interiormente en su enlace ni realmente integrados (1989: 188), lo que lo sitúa indudablemente en el camino de Surrealismo y en la técnica cinematográfica . Otro ejemplo de incidencia del cine es *El paseo de Buster Keaton*, que ahonda en la preminencia de lo visual ante la palabra al exponer unas replicas llenas de ruidos, suspiros, interrogaciones, etc. de manera que demuestran la precariedad del texto verbal (Morales, 2003: 110).

Junto a estos, otros autores del panorama español intuyeron la transmisión de códigos del cine al teatro. Se hablaba más arriba de Benavente y hay que contar también con los trabajos de Martínez Sierra, que incluso trabajó en Hollywood como asesor para las películas en español, en 1931, para la Fox. Además, fue de los primeros en introducir las proyecciones cinematográficas en el teatro, como en la obra *Christus*, la cual «proyectó-escenificó» en 1917 en el Teatro Eslava; en el espectáculo mezclaba la narración fílmica con la teatral, a partir del auto religioso *Lucero de la Salvación*, de canciones y de ilustraciones literarias (Utrera, 1985: 79); Rafael Morales se pregunta si esta puesta resultó de un intento de ponerle al sonido al filme, que por aquellas era mudo, o de ampliar los recursos técnicos del teatro (2003: 93). Si bien estos experimentos, como apunta Urrutia, revelan una voluntad de los dramaturgos de hacer teatro y cine complementarios en una sesión, para Manuel Machado, esta proyección no hace otra cosa que poner al teatro como siervo del cine: «en vez de procurar la perfección del teatro con el auxilio del a cinematografía, trata de completar la película con la palabra» (Cit. Urrutia, 1985: 80). Como le ocurría a Benavente, sin embargo, es todavía una «escenificación» teatral de un filme.

Urrutia afirma que «los beneficios cinematográficos sobre la obra teatral de

---

<sup>81</sup> Para más detalle UTRERA, R. (1987). *Federico García Lorca/Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*. Sevilla: Asecán; y UTRERA, R. (1982). *García Lorca y el cinema. «Lienzo de plata para un viaje a la Luna* . Sevilla: Edisur.

Sierra fueron inmediatos» (1985: 81). Participó en numerosas producciones de la Fox y se adaptaron a la pantalla muchas de sus obras teatrales, como *Canción de cuna*, por Michell Leisen, en 1933 para la Paramount. Sin embargo, se trata de una atracción por el cine que no parece incidir especialmente en su técnica teatral.

A partir de 1926, otro que anuncia la regeneración del teatro desde el cine es Azorín<sup>82</sup>, a pesar de que este tuvo mucha más incidencia en su novela que en su teatro. Así, en 1927, en el ABC, publicó unos artículos en los que defendía una necesidad de modernización del teatro, a través de las artes plásticas (como demuestra su artículo «El actor en el museo», de este mismo año), el *music-hall* y el cine, el cual era la vía para la reconstrucción, por su potencial para incluir la irrealidad y el subconsciente:

El cinematógrafo puede, pues, hoy disponer de efectos, de recursos artísticos, de medios de expresión a que no alcanza el arte teatral. Y no alcanza, en parte, porque, al menos en España, la literatura dramática se niega a dar entrada en la escena a tales recursos y tales efectos. (Azorín: 1927 (28 julio): 10)

Aprender –después de haber aprehendido el mundo físico– el mundo fantástico [ilegible] y de lo subconsciente. Y esta es la gran ventaja y la gran conquista del cinematógrafo [...] allí en el fondo de nuestro espíritu existe otro mundo vasto, casi en tinieblas, por no decir en tinieblas del todo, profundo, veleidoso, extraño, fantástico. De cuando en cuando las emanaciones de ese mundo subterráneo suben a la conciencia [ilegible] en el cerebro. Y esas imágenes que nosotros no sospechábamos responden a una realidad indudable, viva, auténtica [...] Llega un momento [...] en que las dos series de imágenes se entremezclan y confunden. Surge la alucinación (Azorín, 1927 (26 mayo): 9).

De modo que coincidió también con Meyerhold y Eisenstein en «la visión del circo, el cine y el *music-hall* como paradigmas espectaculares desde donde reformular la sintaxis» (Morales, 2003: 97).

Sin embargo, advierte Morales, estas reflexiones son fruto de intuiciones más que de investigaciones sistemáticas (excepto quizá en Valle-Inclán), a lo que achaca que «en España no se produjera una auténtica cineificación de la escena» (98), ya que no pasaba de ser una sugerencia, por lo que no llegaba al escenario.

Por otro lado, en Carlos Arniches, fue básica la influencia de las comedias chaplinescas y los ismos para la introducción, a partir de 1918, de lo grotesco en el teatro (en la primera sección de este capítulo, se hablaba de ello en relación a las vanguardias). Acerca de esto afirma Vicente Ramos: «El cambio más ostentoso se

---

<sup>82</sup> Rafael Morales sostiene que esta apuesta por el cine parte del rechazo de su obra *Old Spain*, con la que intentaba sumarse a la regeneración del teatro español, desde una perspectiva abierta a Europa. (2003: 97)

produjo en el género dramático, en el que la tradición alternativa entre lo cómico y lo serio queda fundido en el todo de la obra, originando así lo grotesco» (Cit. Utrera, 1985: 78); lo que lo conecta a su vez con Meyerhold, Maiakovski y Pirandello. Utrera añade que estos autores, incluidos Chaplin y Arniches, mantienen una concepción tragicómica del arte, así en su humor se combina su carácter risueño y su aspecto estrafalario, «con su alma dolorida» (78). El dramaturgo español, a pesar de que tampoco sometió al teatro a una renovación a partir del análisis sistemático del cine, afirmó con ocasión de la creación de la CEA, en 1932: «creo que el cine es hoy día como un maestro para el teatro; pues aun siendo distinto, hay relaciones mutuas» (Cit. Utrera, 1985: 79).

En cuanto al «otro 27», Pérez Bowie establece que:

La producción de estos dramaturgos no puede ser abordada sin tener en cuenta su deuda innegable con el cine y la relación ambivalente que con él mantienen en todo momento: por una parte siguen cultivando las estrategias rupturistas que el cine había introducido en la tradición naturalista [...]y, por otra apelan a la teatralidad recuperada por la comedia hollywoodiense (2004: 585)

Morales repara por extenso en Enrique Jardiel Poncela por la importancia del teatro en su obra dramática, a partir de 1926, cuando se propuso iniciar una renovación teatral que, Conde Guerri advierte, partía de las vanguardias europeas para un teatro de lo inverosímil que parecía recoger elementos del cine (Morales, 2003: 113). El propio autor declaraba con humor:

Voy en rarísimas ocasiones al teatro, pues tengo interés en conservar el perfecto equilibrio de mis nervios y ese equilibrio se me perturba a la vista de las sandeces abazofiadadas que se representan. En cambio, voy bastante al cine, porque como ya hemos quedado en que es un espectáculo inferior, las cosas buenas que veo en él me parecen superiorísimas (Cit. Oliva, 1993: 237).

Como se adelantaba más arriba, su experiencia<sup>83</sup> en Hollywood le puso en contacto, a principios de los 30, con las técnicas cinematográficas, el funcionamiento de la industria y el ingenio de la comedia. De esta inmersión en el cine surgieron varios

---

<sup>83</sup> La experiencia cinematográfica de Jardiel consiste en: la adaptación de *Es mi hombre*, de Arniches, para pantalla, el guión de *Se ha fugado un preso*, dirigida por Benito Perojo, la adaptación de los dramas estadounidenses, con la transcripción al español de cuatro obras para la Fox; los comentarios sobre seis películas, resultando en los *Celuloides rancios*, en París en 1933; los diálogos de tres películas, entre ellas la adaptación de *Angelina o el amor de un Brigadier*, de vuelta a Hollywood, en 1934; la adaptación de una película muda, *La corriente verde*, retitulada *Maruicio, o una víctima del vicio*, en 1939, etc. (Morales, 2003: 113-114)

elementos que calaron en su obra dramática, de hecho, a partir de su ensayo *Entrevista universal*, se observa cómo Jardiel atribuía la misma naturaleza de síntesis a cine y teatro (frente a novela, que se presenta como análisis) (Morales, 2003: 114).

Así, su aprendizaje transluce en elementos como el diálogo de su teatro, el tratamiento espacio-temporal y la faceta espectacular. En su diálogo se concentra el espíritu sainetesco de la tradición española, en los equívocos, los juegos de palabras, etc., con la inverosimilitud, la cual lo acerca al estilo de los Hermanos Marx (Morales, 2003: 116). Una comparación del teatro del «otro 27» con los Marx que, como ya hemos visto, también lleva a cabo Marquerie, en relación con la escena de inventores de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Tono y Mihura (cf. nota 42), y Alás-Brun, sobre *gags* escénicos de la comedia del disparate (1995: 110). Jardiel desarrolla, entonces, un planteamiento en el que lo cómico y lo humorístico se integran con la escritura y en este proceso presenta una serie de rasgos que coinciden con los diálogos marxianos, a saber: la velocidad de las réplicas, el disparate que subyace en ciertas preguntas, la sintaxis reducida, concisa, y las respuestas ingeniosas que salvan a los personajes (Morales, 2003: 118). Además comparten la ironía que late en los diálogos y otros motivos, como el gusto por lo «aristocratizante», la intriga o la sucesión de escenas para presentar un mundo donde el único sentido viene dado por el amor entre dos personajes (119); a pesar de esto, afirma Conde Guerri, el romanticismo no entra en escena, sino que es «un sentimiento cotidiano y frívolo, amasado en la cultura cinematográfica» (Conde, 1973: 39).

Otro de los recursos que apuntan a la influencia del cine es la aparición del conflicto exento, sin una preparación de la situación o la exposición de los antecedentes, como ocurre en *El cadáver del señor García*. También será novedosa por su apertura *Eloisa está debajo de un almendro*, que se inicia con un prólogo en el que se produce la interrupción de una proyección en una sala de cine, desde donde se da entrada a una revisión sociológica de la industria cinematográfica en Madrid; a través de esta experiencia se da una fusión entre la sensación teatral y la cinematográfica, además de, según Metz, una «trascendentalización de la mirada del espectador que se homologa a la mirada de la cámara y acaba creyendo decidir sobre lo que ve» (Morales, 2003: 120).

El cine, por tanto, será también fuente de intertextualidad y motivo temático, no solo en la obra de Jardiel, sino en varias de estos años, como *Cinelandia* de Gómez de la Serna. En *El amor solo dura dos mil metros* (1941), se establece una crítica sobre la institución cinematográfica hollywoodiense, de manera que mostraba «su rechazo a un delirante

modelo de producción artística que era la antítesis de la seductora belleza del producto» (Morales, 2003:116), desarrolla, entonces, una desmitificación del cine. El autor era buen conocedor de Hollywood, como prueba el apunte de Montgomery, que recoge una cita de 1925 de G.B. Shaw, en la que habla del ambiente de la farándula hollywoodiense en los siguientes términos: «La vanidad domina a sus artistas y el sentido común apenas existe [...] Mr. Chaplin es la excepción, y hasta ahora, el único rival que parece lo suficientemente inteligente para seguir su ejemplo es Mr. Harold Lloyd» (Cit. Montgomery, 1955: 155).

Esta recurrencia a los motivos del cine si no supone la asimilación de un rasgo, sí supone, al menos, la complicidad del autor con el ambiente cinematográfico, lo que para Conde Guerri en «La vanguardia y el teatro de Jardiel Poncela», le sitúa en la línea de las posturas vanguardistas. Morales añade a raíz de esto: «el referente cinematográfico en una obra de teatro no genera necesariamente un discurso de la misma naturaleza en escena, aunque la puesta en escena pueda contagiarse –de modo consciente o inconsciente–» (2003:115). Como hemos visto, sin embargo, el prólogo de *Eloísa...* sí conlleva un discurso integrador de cine y teatro. Destaca en esta obra la creación de lo que Bobes denomina «espacio latente»; este es un espacio lúdico, en el que se producen los movimientos de los personajes, que parten del «espacio patente» (donde se produce la acción principal, algo similar al campo cinematográfico), a partir de sus entradas y salidas y del uso de los diferentes vanos y accesos (1993: 153). Los espacios lúdicos son aquellos «originados por las distancias y desplazamientos de los personajes» (Bobes, 1993:150). En este latente es donde se produce la representación de este prólogo a la que el espectador asiste, velando la trama de *Eloísa*, que se desarrolla en el patente»; de manera que la sorpresa de la entrada del personaje del prólogo provoca a la vez la sorpresa del público del cine y del público del teatro, con lo que el escenario toma una «función cinematográfica insólita» (Morales, 2003, 122). En línea con esto Morales acoge, aunque con prudencia, la afirmación de Torres Nebrera de que los actos de *Eloísa...* son realmente el filme que el público del cine ha ido a ver (123).

El juego con los espacios lúdicos se acerca a la idea del teatro múltiple del corral de comedias, el cual ofrece más posibilidades que el teatro a la italiana, que era el dominante por entonces (Bobes, 1993: 153); aunque las obras de jardiel están pensadas para el tipo italiano y el ámbito escénico del teatro en T, ya que nunca se permite «romper el telón» (162). Estos cambios son resultado de la influencia de técnicas cinematográficas como el *travelling*, que permiten el paso sencillo de un escenario a

otro (en el teatro, este proceso será más complicado, se aprovechará el movimiento de los personajes, que pueden simular que caminan mientras el telón de foro se mueve lentamente) (Bobes, 1993: 155) y enlazan, a su vez con la renovación arquitectónica del teatro pretendida por Piscator. También conecta con este director de escena, a partir de su voluntad «antielitista» de atraer a las masas al espectáculo, una similitud que también se ha visto en el caso de Valle-Inclán.

En general, en los comediógrafos de este «otro 27», sostiene Pérez Bowie, el influjo del cine mudo supuso la introducción del punto de vista móvil, de manera que el espectador no recibía una visión objetiva y omnisciente, sino que se le podía hacer participar de la perspectiva concreta de algún personaje. De modo que se daba así oportunidad de alternancia entre una percepción<sup>84</sup> externa y una interna, base de los movimientos de cámara del arte cinematográfico. Este cambio de miradas también permitía jugar con la información que conocía cada personaje, de modo que según la perspectiva que se tomase, el público podía quedar *in albis* respecto a cierta situación, lo que daba acceso a cuestiones como el suspense o el *non sequitur*, ante una situación que se presentaba ajena a la lógica. El recurso podía tomar una función cómica en obras como *La otra orilla*, de López Rubio. Como resultado de la presencia de la visión subjetiva se incorporaron realidades al margen de la objetiva, en sueños, seres irreales, alucinaciones, etc.; los cuales, a partir de su procedencia subjetiva, fueron aceptados por el espectador dentro de lo verosímil, como se ve en *Romeo y Julieta Martínez*, de Tono, *Tres sombreros de copa*, de Mihura, *La vida en un hilo*, de Neville o *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia. Una apuesta por la irrealidad que, ya se adelantaba, venía heredada del teatro jardiesco (2004: 585-586).

A ello se suma, también por el peso del cine silente, «la fragmentación y multiplicación del espacio escénico», con la ruptura del estatismo de decorado tradicional; aunque como Pérez Bowie advierte, en este caso el cine no vino más que a corroborar un camino que los experimentos lumínicos del Expresionismo ya habían abierto y que había sido común a la mayoría de tendencias antinaturalistas. El ejemplo más claro es *La vida en un hilo*, de Neville, desde donde un «espacio del tedio» interior, evoca los escenarios posibles de la narración (Pérez, 2004: 587).

Como se adelantaba en el artículo de Pérez Bowie «El cine y el nuevo humorismo teatral» (2000: online), junto a esta influencia del cine mudo y derivado del

---

<sup>84</sup> La percepción no tiene por qué ser visual sino que también puede ser auditiva.



nacimiento del cine sonoro, surge una nueva estética cinematográfica que recupera el realismo y se prestigia a través de una vuelta al peso del texto, de la literatura, con lo que se convierte en una influencia conservadora sobre el teatro. Jean Mitry se une a esta concepción del cine sonoro como una regresión respecto a las novedades estéticas al afirmar: «el cine hablado dejó como saldo en sus inicios un retorno a la comedia, al verbalismo, y en muchas ocasiones a la teatralidad» (Mitry: 424) Esto se une al conservadurismo de su público en unos autores del «otro 27» que pugnan por añadir estas nuevas influencias pero manteniendo las innovaciones que los diferenciaban de los viejos productos. De este cine de los 30 y 40, de Frank Capra, Ernest Lubichst o Howard Haks, los dramaturgos de este 27 tomarán «el perfecto engranaje de la acción, que responde en la mayor parte de estas comedias a una planificación de rigor matemático» (Pérez, 2004: 587). Otra herencia será la concepción lúdica de la existencia en el universo teatral, habitado por unos personajes de alto status y de ambiente cosmopolita (Pérez, 2000: online). Sin embargo, este *fair play* que emana de la comedia norteamericana sonora no está presente en los protagonistas del cine mudo analizado en el presente trabajo y, salvo excepciones, tampoco protagoniza las obras de *Tono* anteriores a 1950, sino que los protagonistas se encuentran imbuidos de una marginalidad e inocencia que hace que, incluso en los casos en los que estos se encuentran asociados a la pequeña burguesía, se opongan al tipo de burgués acomodado y orgulloso de la pertenencia a su clase.

A lo largo del capítulo III, veremos la presencia del cine mudo en la obra teatral de *Tono*; pero la atracción por el arte cinematográfico se plasma incluso en referencias explícitas a lo largo de sus piezas, con lo que se suma al uso del cine como motivo de intertextualidad. Así, por ejemplo, Rufa parece hacer un guiño a la polémica entre cine mudo y sonoro cuando afirma: «No. Que no supiera hablar, no hay nada tan sublime como el silencio [...] El silencio es la forma de expresión más perfecta que existe. Yo, cuando quiero decir algo sublime, no digo nada» (*Tiíta Rufa*, 46); la misma afirma, en el primer acto, haber recibido una carta de Tyrone Power, Ty para los íntimos, que le dice a la tíisima: «no sabes cuánto te echo de menos. Hollywood sin ti, ya no es Hollywood» (18), una ciudad que según la tía es encantadora y completamente diferente a Ciudad Lineal (25). Este personaje no solo se referirá al cine, sino que se permite apreciaciones sobre otras cuestiones teóricas, así afirma: «Este libro lo escribí a poco de volver de América. Allí, ya sabe usted que el arte por el arte no interesa. La pintura, la escultura y hasta la música se hacen con fines publicitarios» (43); si no con fines publicitarios,

efectivamente estas palabras intuyen el fin comercial del producto cómico, tanto en el cine como en el teatro, los cuales, es innegable, buscaban éxito de público con más ahínco que el arte nuevo orteguiano. De vuelta a las referencias cinematográficas, María, la criada de *Romeo y Julieta* Martínez, dirá: «No estaba: pero me ha dicho la doncella que la señorita Fina había ido al palacio de la música a ver es película en colores de Gary Cooper que se llama *La caballería montada*» (43).

Aunque el trabajo de Antonio de Lara no fue muy arduo durante su estancia en Hollywood, sin duda allí entró en contacto con la antigua técnica del *slapstick*, con el ambiente ingenuo e inocente que emanaba de la comedia muda hollywoodiense y con la construcción del absurdo a partir de la acumulación de hechos estúpidos. Además este humor absurdo, explica Pérez Bowie, se fundamenta a menudo en las réplicas ágiles y desconcertantes, como las que Mihura y Tono exponían en las páginas de *La ametralladora*, y donde el crítico observa la influencia, de nuevo, del cine sonoro, especialmente de los Hermanos Marx. Este humor de base verbal, continúa el crítico, se alejaba del chiste fácil y burdo del teatro anterior empujado por el gusto por la ironía y la influencia vanguardista, a partir de la cual el disparate sería mitigado por el lirismo (2004: 588).

Sin embargo, «este humor de base verbal no resulta incompatible con un humor situacional en el que detentan las huellas de algunos de los maestros de cine mudo (Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd)». Este cine, frente a la comicidad caricaturesca del teatro anterior, les ha enseñado a utilizar el gesto y el movimiento para potenciar el humor sutilmente y más allá de la mecanización del *slapstick* (Pérez, 2004: 588). En el siguiente capítulo estableceremos las coincidencias entre la primera etapa de la obra teatral cómica de Tono y el cine mudo de estos tres maestros.

### 3. La presencia del cine cómico mudo en la obra de *Tono*: apuntes para una posible influencia.

En el presente capítulo nos proponemos llevar a cabo una comparación que nos permita ver las influencias de la técnica cinematográfica en la etapa inicial de la obra dramática de *Tono*. De manera que en la primera parte atenderemos a las confluencias entre los héroes mudos y los protagonistas del teatro, los cuales desarrollan un arquetipo común de héroe desacralizado, a través de su marginalidad involuntaria de la sociedad en la que se desenvuelven, su carácter infantil y su idealismo vital ante el amor. Como se puede observar estas características se retroalimentan en un héroe que se enfrenta a un mundo socialmente encorsetado, pragmático y pagado de sí mismo.

La segunda sección bucea en la traducción de los procesos fílmicos en la obra teatral, a partir de la creación del espacio. Un espacio que queda definido por el encuadre de cámara con el plano situacional del cine, cuya función ejerce una acotación teatral que recoge el dinamismo cinematográfico y la pluralidad de escenarios. También se prestará atención al peso de los objetos en la configuración de la escena; estos propiciarán el suspense a partir de la creación de lugares de acecho. Para facilitar el dinamismo se multiplicarán los puntos de acceso y la ida y venida de personajes; la falta de motivación para la aparición de los actantes, les convertirá en un nuevo elemento material en escena. Por último, en cuanto al tratamiento del espacio, estudiaremos los procesos de montaje alternado y las opciones que da el texto dramático para representar esta simultaneidad.

Asimismo, a lo largo de este análisis trataremos un punto de conexión esencial entre ambas manifestaciones: el humor. El tercer episodio está dedicado a estudiar los procesos de creación del humor a partir del uso del montaje de planos para conseguir un mayor efecto del *gag*, según unos principios de ensamblaje que los *gags* teatrales parecen perpetuar. Como veremos, en la creación del momento cómico no solo interviene el proceso de montado sino que se da una serie de motivos recurrentes, dependientes de la kinesia de los personajes y de su cinética mecanizada, como la entrada de los elementos de *slapstick*, la pantomima y la reificación de los entes vivos. Además, analizaremos el uso de los objetos con un fin cómico y la presencia de los alimentos como símbolo de pertenencia al sistema.

En la última parte del análisis abordaremos los juegos identitarios, a través del

uso del disfraz en los personajes y de la asunción de rasgos del género opuesto por parte de estos.

A lo largo del estudio se puede ver cómo estos aspectos se interrelacionan para dar lugar, tanto en cine como en teatro, a una estética ridícula, absurda, donde prima el humor y en la que se muestra, siempre desde la risa, la hipocresía de un sistema asfixiante. Estas cuatro secciones nos sirven de excusa para encontrar las profundas coincidencias entre ambas manifestaciones.

Así, el objeto de estudio son las obras teatrales de *Tono* hasta la década de los 50. Alás-Brun establece tres únicas «comedias del disparate», de manera que la última, para esta crítica, es de 1946 (*El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia) (Alás-Bun, 1995: 143). Sin embargo dado que también establece que el cambio de tercio en la producción de estos escritores codornicescos, se produce a lo largo de la década de los 50, incluimos las obras escritas hasta 1950 inclusive. En el Anexo II se puede apreciar como en torno a 1951 comienzan a multiplicarse las revistas, forma cómica mucho más tradicional que las comedias del nuevo humorismo.

A pesar de que no todas las obras de los seis años que ocupa el estudio, *Rebeco*, que es la primera es de 1944, se ajustan al espíritu de la «comedia del disparate», hemos tomado prestado el término para facilitar su identificación en este trabajo, ya que como se podrá apreciar en las siguientes páginas, no existe un corte cronológico que establezca el final de estas obras disparatadas. De hecho, las dos obras que se alejan más de este reino de lo ridículo, son, desde un punto de vista temporal, la tercera y la quinta de las nueve bajo escrutinio; hablamos de *Cinco mujeres nada menos* y de *Algo flota sobre Pepe*, que se acercan más al género de la comedia burguesa. No atenderemos, en estos años, ni a las revistas, ni a las obras en colaboración, ni, tristemente, a *Retorcimiento*, de 1948, de la que no se ha encontrado copia. Ya se adelantaba en la introducción la necesidad de llevar a cabo un trabajo de reedición de la producción de Antonio de Lara, ya que de cuatro de las nueve obras ni siquiera se conserva una edición, sino que se accede a ellas a través de los documentos de censura del Archivo General de la Administración. Debido a su difícil acceso, se adjunta un anexo con los resúmenes de las nueve piezas (Anexo I).

Sin duda, las funciones que mejor representaron las innovaciones del nuevo humor y de la comedia del disparate son *Rebeco*, *Guillermo Hotel* y *Francisca Alegre y Ole*; sin embargo, las nueve, en mayor o menor grado, muestran coincidencias con el cine mudo americano y una estética embebida del gusto por lo ridículo.

*Rebeco*<sup>85</sup> es la primera pieza teatral escrita individualmente por Tono (un año antes, el 16 de diciembre, había estrenado en el María Guerrero *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, escrita con Mihura) y en ella recoge la nueva comicidad. Se estrenó el 12 de septiembre 1944 en el Teatro Isabel, aunque se había subido a las tablas unos meses antes en Barcelona, el 20 de junio. Desde el título parodia la obra de Hitchcock, *Rebecca*, de 1940, en la que se narra la historia de una mujer que se casa con un viudo y desde entonces vive a la sombra del recuerdo de la difunta esposa. Marquerie cuenta que «todo en esta obra, desde el título a la nochecita torrencial del estreno [...] estuvo penetrado de intención y propósito humorístico» (1944: 16). Añade que la recepción del último acto fue desigual, ya que causó disgusto entre parte del auditorio; disgusto que Marquerie achaca a la «pasión que le es permitida al público, pero no a quien tiene que decidir serenamente su juicio sincero» (16), que no puede dejarse llevar por la guerra entre «codornicistas» y «anticodornicistas». En línea con el arte nuevo orteguiano, afirma que los jóvenes estarán más a favor del humor nuevo, «basado en el juego de ideas y no en el juego de palabras, en la intención irónica y satírica y en la burla de todos los tópicos [...], que tanto emperzezan y entenebrecen, vulgarizando y agarbanzando el pensamiento y la vida»; y que en esta obra habrá que reconocer a Tono su intento de tantear nuevos caminos escénicos, que además permiten la introducción de la dimensión irreal, imposible y absurda, «donde el humor y la poesía se identifican»; sin embargo para este crítico a la obra le sobra brusquedad en la combinación de escenas sentimentales y escenas cómicas, y le falta trama, acción central (una reducción de la anécdota que Marquerie entiende como problemática en varias reseñas y que, como se veía en capítulos anteriores, se convierte desde la vanguardia en un recurso para la renovación y el absurdo). Aun así, continúa considerándole «uno de los grandes, de los auténticos humoristas de nuestro tiempo (Marquerie, 1944: 16)

*Guillermo Hotel*<sup>86</sup> es su segunda obra teatral en solitario. En ella es evidente la influencia de *Tres sombreros de copa*: dos personajes se quedan encerrados en la misma habitación de un hotel; uno de ellos se va a casar próximamente, pero la estancia esa noche con el otro personaje le hace replantearse su futuro matrimonio; todo ello decorado con un constante flujo de personajes que entran y salen de la habitación. La similitud con la obra de Mihura parece muy clara (hay que recordar que aunque este no

<sup>85</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono (1944) *Rebeco*. Manuscrito no publicado. Archivo General de la Administración, Madrid. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

<sup>86</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono (s.a) *Guillermo Hotel*. Col. Biblioteca Teatral. Madrid: Arba. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

la publicó hasta 1947, la escribió en 1932 y la compartió con sus amistades en lecturas privadas). Esta «función» se estrenó el 8 de mayo de 1945 en el Teatro Infanta Isabel, con lo que podría resultar extraño al lector que en 1952 el estreno de *Tres sombreros* causara tanto revuelo, puesto que se adelantan tantos de los motivos de esta en la obra de Tono, aunque su final resulte aparentemente más convencional. Para Víctor García Ruiz, Elena conecta con las mujeres imparables de Jardiel a partir de escenas como la de la justificación de los elementos masculinos de Alberto como propios de ella (2014:112).

Con ocasión del estreno de esta obra, *Tono* insiste, como ya se ha visto en otros compañeros de generación, en la inocuidad de su humor:

Cuando alguien escriba nuevamente el elogio de la risa, será forzoso que se detenga nuevamente en esa gran alameda del humor por el humor, de la alegría sin malicia y de la comicidad sin víctima. Hay muchos caminos para el humor cuando uno está decidido a disecar semejantes, atravesarles el alfiler de cabeza negra de la crítica, hacerles dar una vuelta en torno a sí y lanzarlos a la tentadora solicitud con que una gran mayoría de espectadores desea contemplar en ridículo a sus semejantes. No he llegado todavía a eso. Creo, por otra parte, que el teatro de hoy debe fomentar ese ansia de evasión que tortura y fatiga al mundo. Esta clave confiere al teatro de humor como a su hermano mayor, el teatro poético, un papel altísimo en la literatura moderna. Por eso escribo teatro y por eso he escrito *Guillermo Hotel*.

Dicho está que, por lo tanto, avanzo con Guillermo Hotel por el sendero de un humor sin ortigas, sin amargura y sin acidez. Tímidamente, mis personajes piden su venia para cruzar el arco del teatro, sin pretender, ni mucho menos, derribar sus columnas de papel pintado. Intactos quedan los viejos moldes, y más bien la preocupación de una carpintería sólida, precipita la comedia en compañía de las más clásicas. Un solo lugar de acción: habitación en el Guillermo Hotel. Un tiempo mínimo: veinticuatro horas escasas. Y dentro de este margen una teoría de personajes trastocados por un azar caprichoso y divertido.

Confío en que el buen tiempo de la primavera madrileña arranque muchas y buenas sonrisas a mi sencilla habitación de Guillermo Hotel.

Sin embargo, de nuevo, tales afirmaciones deben de acogerse con prudencia, pues se ha demostrado en el capítulo anterior que, aunque estos humoristas carecen de la voluntad de denuncia del teatro social y de la intención adoctrinadora, no dejan de mostrar la hipocresía del sistema; además de que, de acuerdo con la teoría de Bergson, el humor nunca es completamente inofensivo, sino que pretende, a través la risa el señalamiento de la diferencia y el control de los elementos sociales. De modo que, como se afirma en el ABC en honor a Tono en su muerte: «No es que deformasen la realidad

[*Tono* y Mihura], es que la penetraban hasta su antro más deforme. Implacables y, en cierto modo, destructores, tenían esa última suavidad, esa última piedad que humanizaba sus ocurrencias» (C. L. A, 1978:33). Sin duda, esta presentación a la obra no pretendía más que una *captatio benevolentiae* de un público conservador que no se enfrentaba bien a las novedades: había rechazado en numerosos estrenos el tono inverosímil y deshumanizado de Jardiel y las innovaciones vanguardistas, como la reducción de la anécdota, de la que, veremos, Marquerie se quejará en relación a varias obras.

Aguirre Sirera sitúa el estreno de *Cinco mujeres nada menos*<sup>87</sup> en 1948 (1995: 325). Sin embargo, en 1946 la «función» ya estaba escrita; el ABC de 11 de junio de ese año, da noticia de la lectura de esta obra para la compañía de Rafael López Somoza, que comenzó los ensayos; y el del 14 del mismo mes anuncia su estreno para el 19 de junio de 1946 en el Rialto.

*Romeo y Julieta Martínez*<sup>88</sup> se estrena el 18 de diciembre del mismo año, en el Teatro Infanta Isabel, como una «función con fantasma», lo que no pone en la pista de su relación con la literatura fantástica y la comedia jardielesca. Su humor recurre más a menudo que en *Guillermo Hotel* al lenguaje verbal, de modo que recupera los juegos idiomáticos del astracán con la manipulación del lenguaje, las gracias por derivaciones de este y la introducción de guiños localistas. Frente a las dos primeras, donde las situaciones quedan mediatizan por una óptica disparatada de la realidad que subvierte la lógica en todos los personajes, aquí es el personaje principal el que es capaz de descubrir la existencia de más realidades aparte de la perceptible, mientras que el resto se mantiene de espectador. Es evidente la intertextualidad paródica con la tragedia de Shakespeare (con un magnífico contrapunto a la grandeza de la herencia en la introducción del apellido vulgar en el título), igual que anima la trama de *La ley de la hospitalidad* de Keaton, aunque los caminos de desarrollo difieren completamente entre las tres. Aquí *Tono* nos muestra a una Julieta moderna y quijotesca.

Por su parte, el 10 de septiembre de 1948 se estrena *Retorcimiento* en el Teatro Infanta Isabel de Madrid. Una reflexión de Alfredo Marquerie del día siguiente da pistas sobre el carácter igualmente disparatado de esta pieza que destaca por su

<sup>87</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono (1946) *Cinco mujeres nada menos*. Manuscrito no publicado. Archivo General de la Administración, Madrid. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

<sup>88</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono. (s.a) *Romeo y Julieta Martínez*. Col. Biblioteca Teatral. Madrid: Heter. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

deshumanización; por ello, parece no contar con el favor total del público. Coincide, además, con *¡Qué «bollo» es vivir!* en la presencia de la «esposa díscola e histérica» y en el nombre de Aurora. Dice así la reseña del crítico:

«*Retorcimiento*, ni es existencialismo ni es comedia» - dice *Tono* en su autocrítica -. En efecto, como puntualizan carteles y programas *Retorcimiento* es una «función con un poco de médico». Y, claro está, a una pieza teatral que deliberadamente queda **al margen de los géneros usuales** y conocidos, no puede aplicársele un juicio crítico normal<sup>89</sup> y corriente. Podemos y debemos elogiar en *Tono* el ingenio, la ocurrencia, la «salida» inesperada y de infalible efecto hilarante, la burla intencionada de todos los tópicos y frases hechas [...] Y también el intento de tomar a broma los excesos de los temas subconscientes o psicoanalíticos que invaden el «cine» y la novela, y de los que el autor se mofa con jocosos desenfadado.

Por lo demás *Retorcimiento* no obedece a un plan constructivo verdaderamente teatral. Sus escenas son unas veces sucesión de esos diálogos que *Tono* suele publicar en periódicos y revistas con evidente gracia disparatada, y otras situaciones violentas a base de gritos o de tiros [...] Y eso incluye el inconveniente de que en ningún instante sus **muñecos** cobran apariencia real, ni aun dentro de la mayor licencia aplicable a una farsa de humor.

[...] Se ha limitado a dejar el tipo [de mujer díscola] en libertad y campando a sus anchas, sin cuidar ni poco ni mucho la trama, que solo al final del tercer acto, y muy débilmente, apunta un asomo de acción [...] El interés que el público mostró justamente en esos momentos, sin mengua del carácter humorístico de la obra, debe darle a *Tono* la medida de cómo puede cultivar un género teatral que sea gracioso y coherente al mismo tiempo sin necesidad de apelar a la total deshumanización de los personajes. (Marquerie, 1948:17)

*Algo flota sobre Pepe*<sup>90</sup> se estrenó en el Alcázar el 30 de marzo de 1949. En su reseña del 31 de marzo, Marquerie recoge el descontento que provocó el tercer acto debido a que la «acción desmaya y languidece, carece de novedad y de sorpresa» (1949: 17); de hecho, enlaza el final del disparo y la riña con el género del *astracán*, y lo censura por violento. De modo que efectivamente la obra toma un camino más tradicional pero aun así, mantiene el gusto por la reversión de los tópicos y el absurdo, a través de un humor atrevido. Ante este fracaso el periodista advierte que «salirse de la órbita corriente implica una osada y audaz ambición. Lo difícil es conseguir que ese propósito prenda en el público y sea aceptado por él, cosa a la que, desde luego, no se exponen los que en la literatura teatral se limitan a seguir el camino trillado» (17).

---

<sup>89</sup> Una opinión similar sostenía el propio Esslin acerca del absurdo (Esslin, 1966)

<sup>90</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono (1949) *Algo flota sobre Pepe*. Manuscrito no publicado. Archivo General de la Administración, Madrid. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.



*Francisca Alegre y Ole*<sup>91</sup> fue estrenada en 1949 en el Teatro Principal de San Sebastián, el 21 de agosto, y cinco días después llegó al Teatro Infanta Isabel de Madrid. La obra corre entorno al motivo codornicesco de la chica que es chico. Su título parodia el pasodoble *Francisca Alegre*, estrenado por Juanita Reina en 1945 y que formó parte de la película *La Lola se va a los puertos*, de Juan de Orduña. Víctor García destaca de esta pieza su tercer acto, capaz de mantener la situación disparatada a partir únicamente del diálogo entre personajes.

El 10 de junio de 1950 se puso, en el Teatro Borrás de Barcelona, *Una noche en Miami*<sup>92</sup>, una «función americana» que fue muy bien recibida por el público. Jose Luís Aguirre Sirera la recoge como una colaboración con János Vazsary, sin embargo, el manuscrito de censura solo está a nombre de Tono, frente a otros como *Los mejores años de nuestra tía* en los que sí se detalla la colaboración. De modo que el manuscrito conseguido no parece tener una influencia directa de Vazsary en la escritura, por ello lo incluimos en el presente estudio. Este mismo manuscrito muestra además un primer título que no pareció pasar la censura: *Adams y Evans*, un juego con los apellidos de los protagonistas y en clara referencia a Adán y Eva.

*¡Qué “bollo” es vivir!*<sup>93</sup>, estrenada el 18 de agosto de 1950 en el Teatro Principal de San Sebastián, guarda estrecha relación con el cine desde el título, que parodia la obra de 1945 de Frank Kapra *¡Qué bello es vivir!*. García Ruiz destaca en ella la capacidad de inventiva en el lenguaje que se concreta en los «imprevisibles intercambios verbales» (2014: 113).

Por último, aunque es 1950 y tanto *Una noche en Miami*, como *¡Qué bollo es vivir!* presentaban ya rasgos ya más conservadores, con un final en el que las protagonistas claudican y aceptan la convención social, *Tiíta Rufa*<sup>94</sup> contiene muchos más elementos del humor nuevo y del disparatado camino hacia el absurdo. A pesar de que esta década marca el cambio en la producción de Tono y otros autores, hay que tener en cuenta de que es cuando también se estrena finalmente *Tres sombreros de copa* (el 24 de noviembre de 1952, por Gustavo Pérez Puig con el TEU) y cuando comienzan

<sup>91</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono (1957) *Francisca Alegre y Ole*. Madrid: Alfíl. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

<sup>92</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono (1950) *Una noche en Miami*. Manuscrito no publicado. Archivo General de la Administración, Madrid. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

<sup>93</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono (1957) *¡Qué «bollo» es vivir!*. Madrid: Alfíl. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

<sup>94</sup> Cito por De Lara Gavilán, A. Tono. (1957) *Tiíta Rufa*. Madrid: Alfíl. A partir de aquí solo se señalará en el cuerpo del texto la página de cita.

a publicarse, en Europa, las obras del teatro absurdo; con lo que se da una revitalización de lo disparatado y lo absurdo que también parece recoger nuestro autor. *Tiíta Rufa* se estrenó el 13 de diciembre en el Teatro Barcelona. Esta «función» presenta ese recurso tan mihuresco de introducción sistemática del disparate a todos los niveles de la obra. El absurdo es legitimado por todos los personajes, que con sus acciones colaboran en la creación de este; no hay un único personaje visionario enredado en el disparate, sino que todos siguen la línea ilógica, la no-línea en la que cada actante puede moverse a su antojo, dentro de una realidad que parte de unas premisas invertidas. Incluso el sobrino, Luis, que actúa como personaje censor, recurre a unos medios de persuasión y castigo fuera de la ortodoxia.

En cuanto al cine mudo, ya se ha hablado de la irrealidad que permitía la ausencia de palabra, a partir del dominio de lo pantomímico, y de la vuelta a ciertos vicios naturalistas, como los excesos verbales, y a la voluntad representativa en el cine sonoro. Por tanto, la voluntad de mostrar una «cineficación» de estas piezas teatrales, que a partir de la influencia del séptimo arte conseguían recuperar los elementos más puramente teatrales (frente a la teatralización conservadora que amenazaba el cine de la década de los 30), nos lleva a limitarnos al cine silente. En este caso como segundo término de comparación se han escogido dos películas de cada uno de los que se consideran las figuras principales de esta época: Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd.

La cronología de las obras varía entre 1918 y 1931, siendo las dos obras de Chaplin las que abren y cierran el periodo: *Armas al hombro* y *Luces de la ciudad*. Quizá la elección más sorprendente sea la primera cinta, ya que no la obra más famosa de su autor. Aun así, varios críticos han afirmado la calidad del filme, Luís Enrique Ruiz habla de «la obra maestra que es» (1997: 28), y su introducción permite una muestra cronológicamente más amplia, al dar acceso a una obra anterior a la década de los 20; con ello se puede observar la existencia de una serie de motivos comunes que se mantienen durante los 13 años de filmado que cubre el presente estudio.

Así, *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*) es la segunda película de Chaplin para la First National; él mismo la dirigió y también se encargó del guion. Se estrenó el 20 de octubre de 1918 en el Strand Theatre de Nueva York y gozo de una gran repercusión internacional. Algunos criticaron los evidentes tintes pacifistas y vieron peligroso bromear con el tema bélico cuando la Primera Guerra mundial todavía estaba ocurriendo; de modo que aconsejaron a Charles que buscara otro motivo, pero este no

desistió. La realidad, recuerda Montgomery, es que las tropas no encontraron razón alguna para ofenderse y «se consideró la mejor película de Chaplin» (1955: 124).

Ruiz recuerda que, durante el rodaje, sufrieron una ola de calor para sufrimiento de Chaplin, quien odiaba rodar en exteriores como demuestra su afirmación de que «la concentración y la inspiración de desvanecen con el viento» (Cit. Ruiz, 1997: 28). Tuvo un momento de debilidad y a punto estuvo de deshacerse de la cinta cuando la productora se negó a asumir los gastos extraordinarios, pero Fairbanks le devolvió la confianza en la película tras un visionado privado (Ruiz, 1997: 28). Los motivos de la reducción de la obra, desde cinco (o siete rollos según algunos) a un cortometraje de tres rollos difieren entre Luis Enrique Díez y Lluís Bonet: para el primero, inicialmente se partió de una filmación de cinco rollos en la que se mostraba un previo sobre el pasado del soldado y un final de celebración y banquetes; pero el propio director consideró más efectivo presentar a su protagonista sin un pasado conocido y eliminar cualquier escena accesoria que distrajese de «la visión humana y profunda de lo absurdo de la vida en las trincheras» (1997: 28). Mientras que para Bonet Mojica, este recorte llegó desde la First National, que se negó a distribuir el film por «convivencia política», ya que en la primera versión «aparecían ingeniosamente ridiculizados el káiser y sus acólitos. Rubricado el armisticio, estas escenas serán suprimidas en Alemania y más tarde en Estados Unidos» (2006: 152-153).

Por su parte, para *Luces de la ciudad* (*City Lights*) es imprescindible recordar la resistencia de Chaplin a la incorporación del sonido en el film, el cual era habitual desde 1927; de modo que este filme silente se filma en época sonora, de hecho, incorpora efectos sonoros y música, que compuso el mismo inspirándose en *La violetera*, de Padilla, lo que le valió una multa por plagio (hay que recordar que las proyecciones de cine mudo se solían acompañar de un orquesta, pero no solían relacionarse con lo puesto en pantalla). El propio Charles explica la situación: «En mi nuevo film *Luces de la ciudad* no utilizaré la palabra. No la utilizaré jamás. Sería fatal para mí. Y no alcanzo a entender por qué la utilizan quienes podrían prescindir totalmente de ella; Harold Lloyd, por ejemplo» (Romanguera y Alsino, 1989: 473); y aclara:

La belleza plástica sigue siendo lo que más importa en la pantalla. El cine es un arte pictórico [...] Por lo que a mí respecta, ni por nada ni por nadie trabajaré en una película sonora. Sé muy bien que estoy completamente aislado; pero no me importa, porque tengo la certeza de que aún hay mucho campo para la película muda, y de que mi personaje dejaría de ser lo que es desde el momento en que abriera la boca. El cine sonoro va a retrasar en

diez años la marcha del cinematógrafo. (Cit. Bonet, 2006: 140)

Para Chaplin lo esencial era la pantomima, especialmente el movimiento de las manos, de modo que «la mímica crea una abstracción, cómica o trágica, que las palabras jamás podrán ofrecer» (Bonet, 2006: 141); precisamente serán las manos las que permitan a la ciega descubrir la verdadera identidad de su benefactor. John Montgomery sostiene que «*City Lights* representa la cúspide de lo que las películas mudas pudieron alcanzar en cuanto a perfección, que para entonces era la que puede decirse que poseía un método para contar una historia sin necesidad de palabras» (1955: 132).

El largometraje fue dirigido por Chaplin, que desarrolló el guion también a partir de un argumento propio y trabajó en busca de la perfección durante dos años. Lo llevó a cabo bajo la United Artists Corporation y se estrenó el 6 de febrero de 1931 en Hollywood, con un gran éxito de crítica y público, a pesar de no haberse sumado al sonoro. Sin embargo, cuenta Bonet que la *premiere* real se llevó a cabo en la cárcel de Sing-Sing, ante las dudas de las distruibuidoras de estrenar una cinta muda en plena efervescencia sonora (2006: 141). Ruiz ve la magia de esta película en un uso de los *gags* «estrictamente dosificados», unas «escenas cómicas perfectamente definidas» y una artificiosidad «tan bien medida» que se desemboca en la escena «más conmovedora que Chaplin haya realizado nunca», con el reconocimiento del vagabundo por la ciega (Ruiz, 1997: 416-417).

Además, se han escogido *La ley de la hospitalidad* y *El moderno Sherlock Holmes*, de Keaton; y *El tenorio tímido* y *El hombre mosca*, de Hartold Lloyd.

*La ley de la hospitalidad* (*Our Hospitality*) retoma el motivo del enamoramiento entre dos jóvenes de familias enfrentadas, con lo que, de nuevo, se enlaza con la tragedia shakespeariana de *Romeo y Julieta*. Fue dirigida por Buster Keaton y John G. Blystone, con guion de Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman y Buster Keaton, para la Metro. Se estrenó el 9 de diciembre de 1923 en el Rialto de Nueva York, con una *premiere* anterior el 3 de noviembre en San Francisco. Ruiz habla del minucioso estudio que llevó a cabo Buster para la creación de los enclaves de la cinta, a partir de grabados del siglo XIX; y recuerda también que es la única película en la que Keaton reúne a su padre, a su hijo y a su mujer Natalie Talmadge con él en pantalla, bajo los papeles de Lem Doolittle, Willie de niño y Virginia Canfield, repectivamente (1997: 144-145). Para Bonet, este filme «encabeza la lista de sus obras maestras» y destaca por el papel primordial del ferrocarril (2006:78). Por su parte, Manuel Villegas

entiende esta obra como «su primera obra maestra» y la que «lo define por completo» (1992: 267); en ella se recoge la voluntad de exactitud en el ritmo para alcanzar el efecto cómico (269).

*El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr.)* está dirigida en solitario por el propio Buster, con guión de Clyde Bruckman, Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell y Buster Keaton, para la Metro. Su estreno tuvo lugar el 25 de mayo de 1924 en el Rialto de Nueva York, donde, a pesar de su calidad, no despertó mucho interés en el público. Para Ruiz, esta película «supone para Buster Keaton un extraordinario ejercicio de elaboración narrativa, donde el cómico va a conseguir una vez más superarse a sí mismo» (1997:166); una superación que se aprecia en el establecimiento de una conexión onírica entre la realidad y el celuloide, lo que permite «un frenesí visual sin precedentes» (166).

Lluís Bonet se muestra igualmente entusiasmado ante esta obra, «que denota, como ninguna otra, la mecánica implacable a que el *gag* está sujeto en el cine keatoniano» (2006: 78); y explicita su sorpresa por la consideración de la cinta como una obra menor del autor, «cuando en realidad se trata de una de las más dinámicas y perfectas desde el punto de vista técnico» (78); en opinión de Jose Luís Guarner, esta consideración se deberá a que tanta proeza cansaba a los exquisitos (Bonet, 2006: 79).

Por otro lado, ya dentro de la producción de Harold Lloyd destacamos *El hombre mosca*, dirigida por Fred Newmeyer y Sam Taylor, con guión de Hal Roach, Sam Taylor, Tim Whelan y Harold Lloyd, para Hal Roach Studios. Se estrenó el 1 de abril de 1923 en el Strand Theatre de Nueva York, donde tuvo una gran acogida.

Frente a la atemporalidad y la falta de localismos de la obra de Charles y Buster, la ciudad de Los Ángeles de Harold es mucho más reconocible (Ruiz, 1996: 126).

La película se llena de *gags* visuales, pero sin duda lo más destacado es el ascenso del edificio, que demostraba el gusto de Lloyd por las escenas arriesgadas. En esta escalada, frente a lo que se ha hecho creer al público, Bill Strthers y Harvey Parry colaboraron en las partes más complicadas (Ruiz, 1996: 126). John Montgomery detalla el proceso de grabación:

Estos efectos ópticos que ya había utilizado años antes en una película [...] titulada *High and Dizzy* [...], «se filmaron» posteriormente sobre el túnel de Los Ángeles, erigiéndose los decorados en una pequeña colina que dominaba el túnel, con lo cual se obtenía la impresión de gran altura, con tránsito de verdad pasando por la céntrica calle. Lloyd raramente escalaba a alturas mayores de unos pies sobre el suelo pero la ilusión era muy convincente.

(1955 :145)

Por último, *El tenorio tímido* (*Girl Shy*), estrenada el 28 de marzo de 1924 en el Roof Theatre de Nueva York y cuyo éxito marca la cima de su fama, siendo más popular en taquilla que Chaplin y Keaton. Fue dirigida por Fred Newmeyer y Sam Taylor, con guión de Sam Taylor e historia de Taylor, Ted Wilde y Tim Whelan, para la Pathé. Se trató de su primera película como productor independiente, sin Hal Roach.

Para Ruiz, Harold lleva a cabo una introspección en el subconsciente de su protagonista cuando, a través de lo onírico, representa papeles de otra forma vedados por su timidez. Además, amparándose en el carácter de su personaje, reduce el tempo del film y controla el ritmo de acuerdo a las necesidades del *gag* (1997: 161).

De modo que estas serán las películas a partir de las que se mida las confluencias del teatro humorístico de *Tono* con el cine mudo americano. Durante las próximas páginas no dedicaremos al análisis minucioso de ambas manifestaciones para encontrar sus puntos de conexión, siempre siendo conscientes de que la versión teatral adolece de la falta de puesta en escena y de que resulta complicado estimar que coincidencia resulta de una influencia directa o de una influencia común a ambas obras artísticas.

### 3.1. La construcción del héroe cómico: la desacralización.

En este contexto que nos ocupa hablamos de la *desacralización*<sup>95</sup> del personaje para referirnos a un proceso en el que se despoja a los protagonistas de las características asociadas al tipo heroico, aun manteniendo su lugar principal dentro del desarrollo de la obra.

Las teorías sobre la naturaleza del ideal heroico son muy diversas y dado que no es el motivo principal de nuestro estudio, haremos una comparación rápida con los arquetipos de héroe aparecidos a lo largo de la Historia.

Lejos quedan nuestros protagonistas del héroe guerrero de Hesíodo, «una raza

---

95 En general, se habla de la desacralización del héroe en el paso a la narrativa moderna desde la visión clásica. En este proceso empezaron a acentuarse las características más típicamente humanas, en oposición a las semidivinas, para la construcción del héroe (como veremos, Carlyle advierte el abandono del carácter divinizado de los héroes clásicos de Hesíodo (1985:69)). Hasta entonces se habían potenciado las características más épicas, como la capacidad de discernir correctamente entre el bien y el mal, su adscripción maniquea, su fortaleza mediante la ausencia de las necesidades fisiológicas, etc; como Manuel Alonso Baquer explica, el héroe griego, como gran guerrero, se inhibe de toda necesidad fisiológica, con lo que no se da entrada a lo escatológico (2009: 23). En la literatura moderna, el personaje toma nuevas dimensiones con la convivencia del bien y el mal, la fortaleza y la fragilidad y la introducción de las necesidades humanas básicas. Tomamos este término para hablar de un nuevo estadio en este proceso.

más justa y más noble (o más belicosa)» (García, 1985, 18) y la épica griega, cuyos rasgos principales son la fortaleza física y la valentía, aceptando que la misión para la que han sido predestinados les conducirá tarde o temprano a la muerte pero les hará también ganadores de una gloria imperecedera (García, 1985: 23-24). Como recuerda Carlos García Gual, son campeones destacados por su arrojo, cuya misión consiste en socorrer al débil, como la propia etimología de héroe indica (a la palabra griego ἥρως se la pone en relación con misma raíz indoeuropea que en latín deriva en *seruos*, *seruare*, ‘proteger’, ‘socorrer’) (1985: 21).

En el caso del ideal heroico medieval, definido por Luis Alberto de Cuenca, la ascendencia de la moral cristiana apunta hacia la fortaleza intelectual del héroe, lo que le convierte en un combatiente contra las pasiones corporales y en un ejemplo de virtud y justicia (1985: 37 y ss.); un arquetipo que nuestros protagonistas, aññados e inocentes hasta resultar inconscientes, no representan. Será hacia el siglo XVI y XVII cuando se haga un especial hincapié en el rechazo de lo escatológico y lo fisiológico al fundirse el heroísmo con el ideal de santidad (Alonso, 2009: 23). Un ideal del que nada queda en nuestros protagonistas los cuales, como seres socialmente no instruidos, se rascarán el trasero y comerán y beberán sin pudor.

Tampoco servirá para definir a nuestros principales el arquetipo establecido por Thomas Carlyle del héroe como un personaje profético, aún al servicio de Dios, y visionario, en busca de la verdad como destino asumido: «Ya no se considera entre los hombres como un dios al héroe, sino como un inspirado del cielo, como un profeta. Esta es la segunda fase del culto a los héroes» (1985: 69). Para el crítico este arquetipo se presenta como un mensajero de la divinidad, portador de una sinceridad profunda e íntima, y a pesar de ello humilde, incluso con duda sobre su propia sinceridad e irremediabilmente sincero; «el gran hecho de la existencia es [...] lo que más de cerca le interesa» (1985: 72), y su labor es traer noticias sobre lo infinito desconocido, siempre fiel a su verdad. Aunque como acusa Rogelio Rubio, esta definición del héroe de acuerdo a su función moral es muy limitada, ya que solo recoge el tipo de héroe sufridor (1985: 15).

La modernidad, advierte Victoria Camps traerá un cambio de fe de la religión al progreso y por último la muerte de Dios, que desestabilizará la concepción heroica por la incertidumbre que conlleva la ausencia de trascendencia para la conciencia humana; esta, ante la falta de seguridad de una vida tras la muerte, teme las consecuencias y desecha correr riesgos, lo que imposibilita el surgimiento del héroe (1985: 52-53).

En este mundo hostil, sin un Dios protector y sin la seguridad de la gratificación, surgen los nuevos modelos de héroes románticos y absurdos, en lucha con el mundo. El primer tipo, explica Rafael Argullol (1985), posee una conciencia trágica de la existencia pero no se resigna al fracaso, sino que en este encuentra impulso para la creación de nuevas realidades alternativas, que aunque le produzcan dolor, también le darán conocimiento, en un movimiento perpetuo de rebelión contra el vacío existencial; así se trata de una «concepción heroica que se afirma precisamente en la medida que se enfrenta a las tendencias dominantes en la sociedad moderna» (1985: 112) . Como recuerda Javier del Prado (2000:18) es en este siglo donde aparece el rasgo de marginalidad, que en este caso se traduce en un distanciamiento buscado del mundo reglado. Nuestros héroes, en cambio, si bien se presentan en lucha con la rigidez del sistema, como ya advertíamos en los capítulos anteriores, son inconscientes de este enfrentamiento; su ingenuidad hace que a sus ojos no exista tal choque. De modo que no desarrollan ninguna reflexión metafísica respecto al conflicto; tampoco llevarán a cabo la decisión consciente de diferenciación individual frente al sistema, no escogerán su marginación como sí ocurre en los héroes románticos.

El del siglo XIX, es por tanto, también el héroe subversivo, el del «héroe contra nuestro tiempo» (Argullol, 1985: 112); de modo que en el espíritu romántico de «afrontar con vigor el caos doloroso de la existencia» (Argullol, 1985: 114) existe un punto de rebelión contra esta. No en vano Zorrilla, a pesar de culminarlo en una versión edulcorada en la que Doña Inés es el amor redentor de Don Juan, recupera la figura del burlador, que desbarata la convención y pone a prueba el sistema. En este héroe, insiste Argullol, el riesgo es un imprescindible y la seguridad se entiende como un motivo de merma del deseo; cuando no alcanza la meta final, el sarcasmo y su concepción de superioridad, de «superhombre», serán los «recursos autoconsoladores» (1985: 119).

Por su parte, los héroes del absurdo consideran la contradicción vital insalvable y renuncian a su capacidad de acción, tienen la certeza de que su estado es irresoluble y se resignan. Así el héroe moderno alcanza la calidad de antihéroe.

En este proceso histórico se da una *desacralización* de la figura heroica que culmina en lo que, siguiendo a Lowenthal, Julia Escobar define como el «héroe de lo lúdico» (1985: 138). Este nuevo heroísmo se define por los rasgos de juventud, belleza, dinero y amor y, como advierte la autora, se confunde con el concepto de ídolo.

Nuestros protagonistas no alcanzan la concepción de antihéroe ni tampoco se ajusta a los parámetros del héroe lúdico; de hecho, si aceptamos los rasgos expuestos



por Julia Escobar como distintivos del arquetipo de héroe: nobleza, vitalidad, generosidad y creatividad, podríamos hablar de cierta «resacralización» del héroe moderno en estos personajes. Sin embargo, no solo se alejan de los rasgos característicos de los héroes de cada época (fuerza, discernimiento moral, justicia, naturaleza semidivina ajena a procesos fisiológicos...), sino que hay dos puntos esenciales, comunes a todos los tipos de héroe definidos, en los que los personajes del humor disparatado suspenden estrepitosamente: el éxito frente a la sociedad y la voluntad heroica.

El héroe puede fracasar en su empeño o morir en el intento, pero para ser héroe ha de alcanzar un triunfo en la sociedad. Como expone Joseph Campbell, una etapa esencial en el desarrollo de su aventura es el «regreso a la vida»: «regresa como quien vuelve a nacer, engrandecido y lleno de fuerza creadora, hasta que es aceptado unánimemente por la especie humana» (1984: 40), con un mayor conocimiento, y para compartir el descubrimiento con los otros. Por tanto, la reintegración en la sociedad es indispensable en la naturaleza heroica (1984: 41): tras el peligro obtienen el reconocimiento del grupo.

Ahora bien, en los protagonistas que nos ocupan, haya triunfo o no, el impacto social es inexistente. Carecen de la función social que autores como Julia Escobar o Antonio Lara le aplican a los héroes: nuestros personajes no se convierte en paradigma ni ejemplo de virtud, y aún menos despiertan idolatría o gratitud; no son «guía [para] la multitud pasiva» (Lara, 1985: 187), ni «la posteridad recogerá lo que mejor le convenga a su imaginación, y eso será, [...] el distintivo del héroe» (Escobar, 1985:141), pues no tienen trascendencia. Chocan también con la teoría de Carlyle de los *greatmen*, de los héroes morales definitivos que restablecen la confianza del resto (Rubio, 1985: 12). Ellos son personajes al margen, con carencias involuntarias de socialización. Rafael Argullol, en línea con del Prado, hablaba de la necesidad del héroe de ser alguien situado al margen (1985: 109); sin embargo, en el heroísmo romántico del que habla, la posición del héroe es una posición conocida por sí mismo; este se diferenciará del resto, quedando por encima o por debajo, de manera consciente, debido a una conciencia trágica de la vida (de la cual los protagonistas de este estudio, especialmente los del cine mudo, carecen).

Unido a esta consciencia trágica está lo que hemos dado en llamar la «voluntad heroica». Para entender este punto resulta especialmente interesante la teoría de Fernando Savater, que define al héroe como un «ideal de conducta libre» (Savater,

1985: 60), una elección del que quiere y puede. La concepción heroica de Juan Ramón Jiménez también apunta en esta dirección, pues el héroe «se enfrenta solo, como individuo creador y activo, a un destino adverso» (Escobar, 1985, 141). Es decir, los héroes presentan un enfrentamiento como actantes volutivos y conscientes de su acción, con un objetivo concreto; así, como advierte Savater, los hechos que ocurran a lo largo del camino no estarán sujetos al juicio moral, pues responden a un sentido más profundo: la moral es un «elemento de control ideológico de la conducta ajena» (Savater, 1985: 68) que no es aplicable a la acción del héroe, el cual no fiscaliza el comportamiento concreto sino que toma partido únicamente en el origen de la propia acción, sin enjuiciar el proceso; es entonces un héroe activo, no reactivo y centrado en sí mismo. Pero los personajes del humor actúan inconscientes, con una actitud infantil y sujetos continuamente al escrutinio normativo de una sociedad que los convierte en víctimas de su diferencia; no son personajes seguros de sí mismos que actúan porque quieren y pueden, sino que hacen lo que se les permite, de acuerdo a unos patrones morales asfixiantes. Por tanto, estos tampoco tienen pretensiones de ser un cambio activo, son personajes espontáneos y torpes sin una aventura predestinada.

Javier del Prado extrae una definición de héroe al margen de las evoluciones diacrónicas «El héroe sería [...] el hombre que tras vencer sus propios determinismos<sup>96</sup> [...], consigue la libertad» (2000: 20). Una caracterización a la que los protagonistas de nuestras obras tampoco se adaptan, pues el estatus heroico conlleva una liberación que los personajes de *Tono* y el cine mudo no alcanzan. Estos se muestran incapaces de liberarse de la definición marginal que la sociedad les impone, a pesar de sus esfuerzos; no consiguen el triunfo a través de su verdadera naturaleza, sino que en los pocos casos en los que lo consiguen es por la adaptación a patrones externos, en un proceso de subyugación en vez de liberación. Para este crítico existen tres caminos que colaboran en la libertad y en el deseo del héroe: el trabajo, la educación, y la medicina (37); sin embargo, como veremos, los héroes cómicos son pobres y torpes, de manera que no cuentan ni con el éxito profesional ni con la agilidad social.

Por ello reconocemos en estos géneros de humor disparatado una nueva *desacralización* del héroe protagonista. La desmitificación, en el cine como en el teatro, no solo se producirá en tanto que personaje imperfecto y psicológicamente complejo,

---

<sup>96</sup> No pretendemos darle un carácter determinista a la naturaleza de nuestros protagonistas, ni explicar su carácter como el resultado de su entorno, sino demostrar que la construcción de la personalidad se hace desde unos parámetros ajenos a los de los héroes canónicos.

sino que se lleva un paso más allá hasta la casi denigración de un personaje falto de la fortaleza moral y física del héroe tradicional y subyugado a los principios absurdos de la sociedad burguesa, lo que le situará como el eterno y risible perdedor en la lucha contra estos valores. Como hemos visto se aleja entonces de la representación heroica caracterizada por la madurez, la fortaleza y el éxito. Nuestros protagonistas no destacarán en superioridad por ninguno de los valores estimados por su sociedad, más aún a menudo se presentarán contrarios a estos. Así aparecerán empequeñecidos ante un corro de personajes antagonistas, valedores hiperbólicos de la cosmovisión ortodoxa y que los mantiene fuera del círculo, estableciéndose un diálogo de contrarios entre la acción del héroe y las expectativas de la sociedad.

Hay tres características que se retroalimentan y explican la naturaleza de nuestro héroe: su marginalidad, su carácter infantil y su posición idealista frente al amor.

### 3.1.1. El protagonista, marginado del sistema.

Para introducir este capítulo basta analizar la presentación de Chaplin en *Luces de la ciudad*: la ciudad se reúne para celebrar el nuevo monumento y justo cuando descubren la obra de arte, se ve tumbado sobre esta al protagonista. Esta presentación apunta desde el primer minuto al carácter de *outsider* del personaje, a su caracterización de marginado de los parámetros de la sociabilidad. En esta primera escena, cuando todavía no sabemos nada acerca de los personajes que intervienen en la historia, se nos muestra en clara oposición al resto, que forma un grupo cohesionado que reacciona al unísono con espanto ante los movimientos del vagabundo (Vídeo 3). Su incapacidad para formar parte de la normalidad le dota a su vez de individualidad, frente a la unidad de una masa social anonimizada y homogeneizada. El montaje pone de manifiesto la soledad del protagonista frente a la masa social, al mostrarlo destacado en negro sobre la blancura del grupo monumental y situarlo enfrente al grupo de ciudadanos, del cual solo se distinguen simples cabezas, a menudo enfocadas desde la espalda; con ello se consigue una masa despersonalizada. Muy pocos personajes están tratados de cara en esta escena, y cuando esto ocurre no existe un interés en individualizarlo sino que son relegados a mero espejo de la actuación del personaje principal.

Esta condición de marginados respecto a la ortodoxia social es un punto de conexión entre la mayoría de los protagonistas de las obras de *Tono* y los personajes de Chaplin, Keaton y Lloyd. Todos ellos batallan por entrar dentro de los límites del sistema, son individuos en tránsito hacia la aceptación y sus acciones van dirigidas a

formar parte de lo entendido como “normal” por la conciencia burguesa. Hay varios elementos que contribuyen a su marginación del sistema: la torpeza, la pobreza, el carácter infantil y el idealismo.

En primer lugar, presentan una evidente torpeza ante la norma social, ya sea por desconocimiento, ya sea por rechazo. Esta falta de decoro no solo ridiculizará al personaje, sino que pondrá en evidencia la inutilidad de muchas de las convenciones sociales.

Además, la caracterización del personaje suele ir unida al desempeño de un trabajo que no encaja con el pragmatismo burgués, lo que a menudo se traduce en la necesidad económica del personaje.

En cintas como *El hombre mosca*, *Lucas de la ciudad* o *El moderno Sherlock Holmes*, los personajes aparecen en constante pugna con la pobreza; esta no les permite seguir el ritmo que exige la vida burguesa ni «comprar» su respetabilidad. El extremo más claro es Charlot, un vagabundo, pero también se observa de forma menos drástica en el Keaton de *El moderno Sherlock Holmes*, cuando busca billetes entre la basura que barre para ver qué tamaño de caja de bombones le puede comprar a su amada; o en *El hombre mosca*, en la escena del alquiler, cuando los dos amigos se esconden de la casera; e igualmente cuando Harold cuenta monedas para ver si puede comprarle la cadena a su prometida o almorzar (Figura 1).



**Figura 1:** (*Lucas de la ciudad*, 1931: 1:14:33), *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton, 1924: 03:01 ), *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 25:32).

Bajo esta óptica de lo económicamente provechoso y lo socialmente correcto, resulta llamativo el caso del protagonista de *El hombre mosca*, que es víctima de un

desajuste entre la concepción burguesa y su desempeño laboral: es incapaz de alcanzar una buena posición a través del trabajo comercial en la tienda de telas, un empleo aceptado por la ortodoxia burguesa, y sin embargo aspira al éxito social por medio de la escalada del edificio, una actividad cuasi circense que le reafirma en su marginalidad y en su rareza respecto al sistema.

Por su parte, el Keaton de *El moderno Sherlock Holmes* no consigue medrar ni por medio del trabajo normativo, como proyeccionista en una sala de cine, ni a través de su trabajo anhelado, el de detective. En ambas labores fracasa: durante el primero, incluso se duerme durante la proyección; y cuando llega el momento de probar su valía como investigador, es incapaz de resolver el caso y descubrir al culpable del robo del reloj. A diferencia del sueño, donde consigue triunfar, en la realidad es la propia mujer amada la que averigua el engaño del otro pretendiente y permite el final feliz entre los enamorados.

Los héroes del humor, más allá de su efectividad o torpeza, difieren en su forma de entender la actividad laboral: mientras la sociedad ve un fin mismo en el trabajo, para ellos no es más que un medio para un fin. Así lo demuestra Chaplin en *Luces de la ciudad*, que decide buscar trabajo solo cuando la florista necesita dinero para pagar el alquiler *in extremis* y para la operación de los ojos; el protagonista, entonces, desempeña labores de barrendero y de boxeador para conseguir la cantidad que necesita (43:59; 54:02).

En esta vida laboral variopinta de los personajes subyace la crítica a un sistema que no permite medrar socialmente a los personajes periféricos, a pesar de ceñirse a las reglas; como se ha visto en el caso de Harold en la tienda de telas, o en el fracaso de Charlot en *Luces de la ciudad*, que como no consigue dinero por medio del trabajo acaba aceptando el que le da el «burguesote» (esta acción supondrá la exclusión total del personaje, ya que el mayordomo y la policía creen que se lo ha robado a la fuerza y lo condenan a cárcel). Incluso se ve esta incapacidad de triunfo laboral en *El tenorio tímido*, que si bien consigue su trabajo anhelado como escritor, en lugar del puesto de dependiente en la sastrería), debe claudicar y aceptar que el libro sea vendido como obra de humor.

Por tanto, los protagonistas del cine mudo son personajes poco efectivos para una sociedad burguesa donde lo que prima es la utilidad de cada uno de sus miembros, que ocupan una labor definitoria.

Este fracaso laboral va también unido a menudo la torpeza de los héroes en el

desempeño de las actividades. Harold Lloyd hace gala de ella al rasgar el traje del encargado de la tienda, el cual es la personificación de la corrección extrema e hiperbólica. Segundos antes, en la escena anterior, ha volteado varias veces a una dama burguesa sin siquiera advertir que se había quedado enganchado a ella (Figura 2). Así, el protagonista se muestra incompetente en las formas sociales y torpe en el trabajo; incluso sorprende que, aún sin haberlo hecho antes, sea mejor en la escalada del edificio que vendiendo telas.



**Figura 2:** *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 16:49; 17:03; 18:57)



La marginación de estos personajes desemboca en una falta de socialización que lleva como consecuencia una evidente torpeza ante la norma, lo cual colabora, a la vez, en alejarlos más del sistema. En el cine encontramos numerosos ejemplos de esta inadaptación y de su falta de decoro, como en las escenas del club de *Lucas*, donde Charlot es incapaz de comer, fumar o interpretar apropiadamente el baile (20:57), y al inicio de la cinta, cuando se presenta subido en el grupo escultórico ante el abucheo de los presentes y en su descenso va tomando posiciones comprometidas y vulgares (03:44). En ocasiones trata de sumarse a la ceremonia social a través de pequeños detalles (como descubrirse ante la

muchedumbre (02:56)); sin embargo, incumple otras tantas reglas de decoro: se rasca el trasero, se sienta en la cara de la estatua, se despereza, etc.(Figura 3), lo que incrementa,



**Figura 3: *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 02:46)**

primero, la evidencia de extrema torpeza del personaje, y segundo la rígida ceremonia que envuelve los actos sociales (incluso el sonido que representa los grandes discursos es agudo y ridículo, para dar la idea de palabras vacías). El mismo desconocimiento muestra en otras tantas situaciones, por ejemplo, cuando en vez de pasarle el sombrero al mayordomo, le da la mano.

En Harold Meadows, de *El tenorio tímido*, la falta de habilidad social va más allá y se somatiza en su tartamudez; una timidez máxima que le deja al margen de los eventos sociales, como el baile de los sábados, única actividad de interacción en el pueblo:

Niño1: "Say, Uncle Jerry, are you an' Harold goin' to the dance tonight?"

Niño 2: «Naw, Harold is too 'fraid of girls – he'd stutter so much you couldn't hear the music» (2:20 – 2:54);

«The Saturday night dance – Little Bend's only form of dissipation outside of pitching horseshoes» (7:15).

De modo que se queda al margen de la ceremonia burguesa.

Así, los protagonistas cómicos del cine mudo no forman parte de la sociedad ortodoxa a pesar de sus esfuerzos por unirse al sistema. *Tono* recogerá también esta marginalidad en sus protagonistas. Hay tres obras en las que los personajes guardan especial similitud con los tipos del cine mudo: *Rebeco*, *Guillermo Hotel*, y *Francisca Alegre y Olé*; en las otras obras la marginalidad respecto a la ceremonia social estará más suavizada, pero se mantendrá el enfrentamiento del personaje principal respecto al resto de su círculo, su diferencia.

Armando, protagonista masculino de *Rebeco*, se presenta dispuesto a vender su identidad como medio para entrar en el sistema social; rechazará su propio nombre para tomar el del galán, Rebeco, y así conseguir un trabajo y formar parte del rito burgués («Si acepta el empleo que voy a ofrecerle, de ahora en adelante, tendrá usted que llamarse Rebeco» (Acto I, 7)). Pero de manera aún más cruel para Armando, la aceptación de la identidad de Rebeco no le dotará de una posición, sino que diluirá su

ser para asemejarse al recuerdo de otro: «El tiempo acaba por borrar, poco a poco, la cara de las personas y solo queda el recuerdo, la sombra. Usted puede ser esa sombra» (13). Armando se descompone, por tanto, para convertirse en una simple sombra, una idea de lo que alguien fue.

Como en el cine mudo, el personaje aparece desprestigiado por su profesión, que de cara al sistema social se presenta como propio de la farándula: Armando tiene una profesión vaga, es un trabajador del mundo cinematográfico sin una función clara: hace de todo pero no es nada.

MAYORDOMO.— He oído decir que trabaja usted en el cine.

ARMANDO.— Sí, algo así.

MAYORDOMO.— Debe ser bonito eso de trabajar en el cine.

ARMANDO.— Sí, debe ser bonito.

MAYORDOMO.— ¡Cómo! ¿El señor no lo sabe?

ARMANDO.— Yo trabajo en lo que llaman «el conjunto». He hecho una mano que escribe, unos pies que andan y hasta un ojo que mira por una cerradura. (Acto I, 3)

Para la sociedad burguesa el trabajo dota de posición y Armando no tiene un título, una funcionalidad concreta, por lo que aparece como un hombre descompuesto, sin una identidad unificada. Su trabajo principal se sitúa al margen de lo aceptable para la conciencia burguesa de la Baronesa, que considera mucho más interesante la actividad comercial frente a la actividad artística y creativa del cine:

BARONESA.— ¿Cuál es su profesión?

ARMANDO.— Por el momento el cine y la venta de muebles.

BARONESA.— ¡Ah! ¿Vende usted muebles? ¡Qué interesante!

ARMANDO.— Hasta ahora solamente he vendido los míos. (Acto I, 7)

La admiración de la mujer por la venta de muebles, la cual ni siquiera es una profesión real porque «solamente he vendido los míos», acentuará por un lado lo ridículo de la concepción social y por otro, lo lejos que se sitúa el protagonista de sus patrones.

Además, cuando Armando intenta formar parte de la sociedad y aceptar el trabajo que le ofrece la baronesa, la labor que se le da le borra como individuo:

ARMANDO.— Entonces, ¿lo que usted me ofrece a mí es un empleo de sombra?

BARONESA.— Es cuestión de unos días y le ofrezco, por su trabajo, cincuenta mil pesetas (Acto I, 13).



Es decir, aun usando las herramientas del sistema, el personaje se queda al margen de él, como ocurría en el cine mudo.

Este principal es también un ser socialmente inútil, no sabe desenvolverse y se muestra torpe en los convencionalismos. Ejemplo de ello es el vaivén de su sombrero, con el que parece sentirse incómodo, y la escena de los cigarrillos, los cuales le ofrece la Baronesa ante su inutilidad con el sombrero:

BARONESA .— ¿No podría usted dejar ese sombrero quieto?

ARMANDO.— (*Mientras le da el sombrero a la Baronesa*) Usted perdone, pero es que... las personas que no sabemos hacer nada, tenemos que estar siempre haciendo algo.

BARONESA.— (Cogiendo una caja de cigarrillos y dándoselos). Pues tenga usted y fume.

ARMANDO.— No sabe lo que se lo agradezco. (*Mientras coge un cigarrillo*) En primer lugar, porque no tengo tabaco, y, en segundo, porque tampoco tengo cerillas. (Acto I, 8)

Charlot, en la fiesta de *Luces de la ciudad*, también se muestra inútil ante la convención de fumar; el puro le desagrada y lo tira a la silla de otra invitada (21:50), prendiéndole el vestido; la misma ineptitud social muestra ante el tango, donde cree que el bailarín está atacando a la mujer (24:25). Así es como nuestro protagonista, Armando, se aparta del resto del elenco. La única con la que encuentra cierta comunión es con Aurea, que ha decidido obviar el teatro a su alrededor y fingir que se deja engañar por la fantasía que su madre pretende crear. La chica es consciente de que Armando no es Rebeco, pero acepta el montaje para que su entorno no la moleste en su esperanza de un amor verdadero e idealista.

Por su parte, en *Guillermo Hotel*, encontramos tres personalidades que se diferencian de la sociedad que les rodea: Elena, una mujer a punto de contraer matrimonio, Alberto, un abogado poeta que acude a la defensa de su primer juicio y Mercedes, un ladrón que quiere trabajar; personajes que todavía no forman parte de la ortodoxia social pero que se encuentran en el camino para acceder a ella. Son, por tanto, el mismo tipo de papeles que desarrollan Charlie Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd, personajes alejados de lo regular que se encuentran en tránsito hacia lo aceptado. Los tres, como Charlot con la florista al principio de *Luces de la ciudad*, se ven unidos por la desgracia, y en su condición de marginados se sienten más cercanos. En el caso de Chaplin este sentimiento de cercanía será unidireccional, de él hacia ella, ya que la muchacha es ciega y solo puede conocer lo que él le enseña: para la joven él es un señor adinerado, no un pobre mendigo. En esta misma línea apuntan afirmaciones de Alberto

como «Yo no soy lo que usted se figura. Soy un caballero» (9), una muestra de la constante lucha de los personajes entre lo que se es y lo que los otros perciben, un juego de identidades que también observamos en *El hombre mosca* cuando Harold hace creer a su prometida que ha llegado a ser un hombre exitoso en la ciudad (26:30).

Otro de los elementos que colaborarán en su separación respecto al grupo es su actitud infantil ante la vida, la cual engloba cierta puerilidad y el mantenimiento perenne de la ilusión, muerta en otros personajes; esto les lleva a soñar con la posibilidad de una realidad que supere la existencia materialista burguesa.

En el terreno amoroso, esta actitud añorada y su capacidad de no tomarse la vida tan en serio se traduce en visión idealista del amor. Si la falta de severidad evidenciaba las tachas de un sistema hipersociabilizado, su actitud amorosa, pura y romántica pondrá de manifiesto la falsedad de la institución matrimonial, base para el orden burgués.

En Julieta, de *Romeo y Julieta Martínez*<sup>97</sup>, sin embargo, la marginalidad del personaje respecto al sistema social se concretará en su capacidad de vivir una realidad más allá de la perceptible y en su carácter quijotesco: la protagonista es un individuo ajeno a la sociedad, vive en la realidad paralela que le dan los libros. Esta realidad personal que vive hace que no le importe la clase social de su enamorado y no le preocupen los valores comunes de la sociedad burguesa, como la posición, la apariencia, la profesión, etc.; lo verdaderamente relevante para ella es que sea romántico y apasionado.

JULIETA.— ¿Mi novio? ¡A cualquier cosa le llamáis vosotros novio!

DOÑA JOSEFINA.— Pues no sé lo que tiene que decir de Fernando. Es un buen chico: serio, trabajador, ahorrativo y hasta guapo. Tiene una nariz de las de antes de la guerra.

JULIETA.— Pero es lo contrario de lo que yo siempre había soñado.

DOÑA JOSEFINA.— Y además con un nombre aristocrático: ¡Fernando! (6–7)

---

97 Puede resultar sorprendente para el lector que no hagamos alusión a la tercera obra teatral en cronología, *Algo flota sobre Pepe*, en relación con este apartado. Esta primera ausencia pone de manifiesto la convivencia de obras de corte moderno y novedoso con obras más tradicionales en el repertorio de *Tono*. En este caso, es una comedia burguesa de situación al uso. El protagonista, Don León, forma parte de la sociedad y aunque para el espectador su profesión de inventor de trastos inútiles puede resultar ridícula, ello no es óbice para que el personaje aparezca integrado en la ortodoxia social burguesa; tampoco es motivo de subestima, muy al contrario, aparece premiado. De cara a la audiencia resulta evidentemente risible pero dentro de la obra no se encuentra marginado. En cuanto al matrimonio, no aparecerá como una farsa arreglada explícitamente sino que pondrá en evidencia la hipocresía de la rígida moral burguesa: por el día un científico respetable, por la noche un sinvergüenza cabaretero. La mujer aparecerá como la figura dominante y coartadora en los discursos del hombre, para luego descubrir que en realidad es el hombre el que actúa según le viene en gana. Aunque en concepción presente un planteamiento más tradicional, retomaremos esta obra para hablar de otras técnicas cinematográficas.

Doña Josefina, la madre, desde una óptica pragmática muy burguesa, ve un buen partido en Fernando, pero esto no cuadra con lo que lo siente su hija, para la cual, imbuida de las ideas del amor romántico, el chico no cumple ninguno de los requisitos.

JULIETA.— Sí, Fernando: mis eternos sueños...Soñar es vivir imposibles, conseguir cuanto se desea...

FERNANDO.—¡Fantasías!

JULIETA.— ¡Pobre Fernando! ¡Me das lástima!

FERNANDO.— ¿Qué te doy lástima? ¡Basta, Julieta, basta! No puedo tolerarte esa actitud de superioridad, ese aire despreciativo...

JULIETA.— ¿Qué dices?

FERNANDO.—Digo que desde este momento te devuelvo tu libertad y me voy.

JULIETA.— Sí, es mejor. Vete y tranquilízate. Puede que algún día cambies de manera de ser.

(12)

Julieta no está dispuesta a renunciar a lo que quiere, aunque esto la sitúe fuera de la normalidad. Así, se yergue como una personalidad idealista y vitalista, en oposición a un sistema dominado por el pragmatismo y el materialismo, concepción que se representa en el diálogo del resto de personajes:

FERNANDO.— [...] ¿Qué esperamos para casarnos?

JULIETA.— Debemos esperar, Fernando. Tú no eres como yo quisiera. Es posible que con el tiempo cambies.

FERNANDO.— La que debes cambiar eres tú. Con tus novelas y tus romanticismos vives fuera de la realidad.

JULIETA.— Soy así porque pienso que cada hora que pasa no es una hora más, sino una hora menos. (12)

JULIETA.—¡Qué desgracia no haber vivido en otros tiempos!

DOÑA JOSEFINA.—¿Qué le encuentras a estos?

JULIETA.— Que la gente es materialista, falsa.

DOÑA JOSEFINA.— La gente es como debe ser; lo que pasa es que tú estás en el bachillerato del romanticismo y sueñas con un príncipe azul de esos que ya no existen. (7)

JULIETA.— Mamá siempre tan materialista...

D. VICENTE.— Para tu madre no existe sino lo que tiene utilidad práctica. Un mundo sin poesía es como un campo sin flores. [...]

DOÑA JOSEFINA.—¡No digas tonterías!

JULIETA.—¡Pobre mamá! ¡Eres la esencia del materialismo! (8)

La protagonista parece encontrar un aliado en su padre, pero a la hora de la verdad, los ideales de D. Vicente se quedan en pose vacua sin ninguna consecuencia vital:

JULIETA.—¿Por qué soy desdichada? ¿Por qué amo a alguien que no es como vosotros?

D. VICENTE.— Pero Julieta, ¡yo no soy sospechoso! Soy tan romántico como el que más. No me asusta ninguna excentricidad, ni ninguna extravagancia. Ya ves: hasta me parece bien que vayáis subidas en esos zapatos de corcho y con el dedo gordo fuera. Pero esto, hija mía, ya es demasiada fantasía. (31)

Julieta, por tanto, está al margen del pragmatismo que domina el sistema.

Resulta imposible no pensar en Julieta e incluso en Aurea al hablar de Aurora, protagonista de *¿Qué «bollo» es vivir!* Como ellas, aspira a una vida emocionante, llena de aventuras y con un amor apasionado; es una mujer soñadora, romanticona e idealista: «¡y qué vida! Ni grande, ni pequeña, ni alegre, ni triste...Es simplemente insípida... ¡Y eso, no! ¡Eso, no! Necesito reír, llorar...¡vivir en una palabra!» (90)).

AURORA.— (Con tono melancólico) — ¡Siempre lloviendo!

DOÑA ÚRSULA.— ¿Qué dice esta chica, si hace un sol de justicia!

AURORA.— Parece como si los elementos se hubieran confabulado para entenebreecer mi pobre corazón (88)

La vida de esposa al uso se le queda pequeña, lo que la separa del resto de personajes que la rodean, que funcionan de contrapunto racional y materialista a sus ilusiones.

MARÍA.— (*A Doña Úrsula sobre Aurora*) [...] Y si me lo permite la señora le diré que la señora está como una cabra. (87)

AURORA.— Y soy feliz porque he aprendido a soñar. ¿Tú sabes lo que es soñar?

DOÑA ÚRSULA.— Sí eso que nos pasa cuando hemos cenado demasiado.

AURORA.— No, mamá, no. Soñar es vivir otra vida: la que deseamos...[...] En nuestra propia alma está todo cuanto buscamos

DOÑA ÚRSULA.— ¡Hombre! Pues mira a ver si están ahí mis gafas de concha, que llevo unos días buscándolas. (88)

AURORA.— Ramírez es un hombre vulgar, sin grandeza de alma...No ve más allá de sus narices

[...]

DOÑA ÚRSULA.— Además, tienen una fábrica de aceitunas rellenas que le da bastante dinero.

AURORA.— El dinero no es la felicidad.

DOÑA ÚRSULA.— No es la felicidad cuando lo tienen los demás. (90)

AURORA.— Si fueras marino, conoceríamos otras tierras, otros climas... ¡Qué maravilla dormirse en Alejandría y despertarse en San Francisco!

Ramírez.— ¿Y para qué quieres disfrutar en San Francisco?

AURORA.— (*Con desprecio*) — ¡Nunca comprenderás nada! (105)

Aurora es por tanto un tipo de personaje común en *Tono*, pero a diferencia de las otras dos jovencitas, su estado es más trágico, ya que está casada y no tiene oportunidad de remediar su situación. No solo tiene pocas escapatorias al sistema sino que a menudo es ella misma la que favorece las normas sofocantes de la sociedad: «¿Vermut? Esta es una casa decente... ¡Vermut! Y por qué no pides un billar y una orquesta de negros?» (94), «Yo no lo he leído, porque no es una lectura para señoras» (96), «¡Qué manera de beber! No he visto a nadie que para beber tenga necesidad de hacer ese ruido» (105). Se encuentra dentro de la regularidad porque ha llevado a cabo todos los pasos esperables del proceso de socialización y pugna por mantenerse en lo correcto, pero ello elimina cualquier opción de ver realizados sus anhelos. Vive una ortodoxia que no deja espacio a su visión idealista, lo que la desquicia; es un personaje en constante lucha. Incluso en la insistencia en que su marido tenga una aventura se une a la hipocresía burguesa, al tratar el *affaire* como si fuese un paso necesario en todo matrimonio. Así que, en esta voluntad de adherirse a la norma, crea su propia trampa.

Lo que en este caso desafía la normalidad social no es la aventura o el engaño a la esposa y a los votos, sino la falta de confidencialidad; que el asunto sea abiertamente tratado entre marido y mujer desafía la ilusión de perfección que defiende la sociedad. La falta de secretismo ante el adulterio no es más que otra prueba de que Aurora es un personaje diferente al resto, con una concepción vital que desborda los parámetros sociales y se asfixia entre ellos. De hecho, ella misma afirma tener dos yoes diferentes, uno que se esfuerza por mantenerse dentro de las expectativas burguesas y otro mucho más irracional y primitivo, difícil de contener, que repudia la convención. Igual que en *Romeo y Julieta Martínez*, en estos protagonistas *Tono* contempla la existencia de una realidad al margen de la tangible, ya sea a partir de la fantasía en Julieta, o con la introducción de las teorías del subconsciente, en Aurora.<sup>98</sup>

Rufa, de *Tiita Rufa*, se une a este elenco de personajes, formado por Julieta,

98 Varios autores han hablado de la importancia de la fantasía en el «teatro inverosímil» de Jardiel Poncela, el cual Alás-Brun (1995:43) considera antecedente directo de la «comedia del disparate». Gwenne Edwards afirma que Jardiel «fue un innovador que trató de dar de lado a los recursos tradicionales empleos por el drama cómico [...] y de crear en su lugar un teatro cómico que se caracteriza especialmente por el empleo de elementos tomados del mundo de la fantasía» (1989:31), los cuales vendrán introducidos a partir de una situación irreal.

Aurea o Aurora, que, aun aparentemente en el sistema, se salen de él por su concepción vital, lejos del materialismo y el racionalismo que define la ideología burguesa. En este caso, además, la sociedad muestra su cara más ofensiva, escarmentando a aquellos que intentan una realidad diferente a la marcada y que comprenden la fantasía. El personaje de Luis será el que recoja el paternalismo del sistema burgués frente a lo diferente; él representa la necesidad de censurar lo ajeno a la ortodoxia social y de mostrar el «camino correcto»<sup>99</sup>: «Hay que acabar con vuestro desorden y, sobre todo, con la frivolidad de Tiíta Rufa [...] Pero, ¿tú crees que a su edad se pueden hacer tonterías?» (14) «Pero tengo un plan que va a acabar con su frivolidad para siempre» (15).

Rufa es entonces víctima del sistema, el cual no solo la condena por su idealismo y sus fantasías sino por permitírselas a una edad avanzada. A ella se contrapone la Señorita Becerra, que ha vivido de acuerdo a lo esperado y es absolutamente infeliz: vive con su hermano resignada a la soltería y envidia la vida de la Tía: «FERNANDA.— Bueno, hija, pero cómo se las arregla usted para tener tantos éxitos? Porque una no vende una escoba ni a la de tres» (29).

La protagonista aparece como un personaje castigado por la norma social, por su osadía de salirse del lugar preestablecido, por ser diferente. Igual ocurre con Charlot en *Luces de la ciudad*, que es ninguneado por el burgués cada vez que, sobrio, retoma su realidad y su visión de lo correcto (32:32: «The sober dawn awakens a different man», 01:12:44: «Who is this man?»); o cuando los niños se burlan de él y le lanzan chinias (01:16:00; 01:19:00).

El avance de la historia muestra que Rufa no se resigna ante un sistema que la coloca, por su edad, en una realidad penosa: «La vida es como es y es inútil disfrazarla, pero no es tan fácil resignarse cuando se tiene imaginación y un corazón lleno de ternura...» (33). Lejos de ser una inconsciente o torpe, es un personaje en sus cabales, reflexivo y conocedor de los usos sociales: «A los gordos hay que decirles: “¡Caramba cómo ha adelgazado usted!” A los bajos: “¿Ha crecido usted o es mi vista?” Y a los tontos: “¡Es usted la persona más inteligente que he conocido...!”» (29); «Algunas veces hace una tonterías. La experiencia no nos impide hacerlas. Para lo único que sirve la experiencia es para pensar: “¡Vaya, hombre, ya voy a hacer una tontería!”» (31). Este

---

99 El medio de censura que usan para paliar el alma fantasiosa de Rufa no es otro que la burla, reírse del personaje. No podemos evitar enlazar este uso de la risa como represalia, con la teoría de Bergson que advierte que la risa era un medio de control social : el sistema usa el humor para advertir y corregir las extrañezas del que se sale del camino establecido (1973: 158); de modo que supone una complicidad entre unos miembros de la sociedad, los cuales fijan su atención sobre otro de ellos para extraer lo cómico (1973: 17-18).

conocimiento la separa de algunos de nuestros protagonistas.

Sus intervenciones del III Acto dan fe de este conocimiento sobre el sistema burgués y a la vez muestran su anhelo de escapar a las convenciones: «¿Quién dijo que estoy loca? Si estoy loca de atar es que estoy cuerda.» (79), «¡No estoy loca! ¡No estoy loca!... Pero pertenezco a otro mundo.» (79), «Y, ahora, me voy a los espacios siderales, donde no llega la maldad ni el egoísmo humano» (80). Rufa conoce los parámetros pero decide en qué momento separarse de ellos. Opta por una realidad enriquecida, más allá de los límites racionales y realistas de la sociedad; un mundo que la libere de las restricciones que conlleva su edad:

Pero el caso es que con el pensamiento en libertad se llega a todas partes. Y este es el problema de tantas y tantas otras mujeres con una apariencia cansada y un corazón nuevo. Pero, ¿qué saben los demás de esto? El ser humano está aún en el Limbo de la animalidad y es cruel y egoísta con los que todavía queremos asirnos a la vida... (83)

En el caso de *Cinco mujeres nada menos*, el protagonista se aleja del héroe cómico marginado que hasta ahora hemos descrito. Como ocurre en *Algo flota sobre Pepe*, Rodolfo está plenamente incluido en el sistema social. De hecho, la historia que más se ajusta a los tipos del cine mudo no sería la del personaje principal sino la de una pareja secundaria, Pepito y Ernestina, cuyo amor es imposible por la posición socio-económica del muchacho.

Aún así, nos detendremos en Rodolfo porque guarda cierta similitud con Tiita Rufa, ya que aunque su poder económico lo mantiene dentro del círculo burgués, los líos de faldas a su edad, lo convierten en un elemento risible para la concepción social:

(Rodolfo es un hombre que representa haber cumplido ya los treinta tantos hace lo menos veinte, pero va acicalado como si los acabara de cumplir) (Acto I, 2).

MANICURA.— Claro, don Rorro; usted no está ya para muchos trotes.

RODOLFO.— Eso lo dices porque no has visto como he tenido que salir de mi casa.

MANICURA.— Pero ¿por qué no vuelve usted a la realidad?

RODOLFO.— ¡Pero si yo quisiera volver a la realidad. Pero es que es realidad, no sé cómo volver a la realidad. (Acto II, 12).

Sus hábitos se muestran condenados no por ser polígamo sino por jugar a ser joven. Conviene apuntar, sin embargo, que aunque se muestran sus actos de manera risible, no se le expulsa del fasto social sino que, muy al contrario, se le invita constantemente a formar parte de él a través de varias opciones de matrimonios.

Muy cercana al personaje de Elena, y similar a Aurea, se encuentra la

protagonista de *Francisca Alegre y Olé*; aquí encontramos dos de los personajes de *Tono* que más se asemejan a los protagonistas del cine mudo (que además nos recuerdan irremediablemente a los de *Rebeca* y *Guillermo Hotel*): Paquita y Olegario. Ella está a punto de contraer matrimonio con un hombre pusilánime, tonto y nada espontáneo, Bernardino. Sin embargo, quiere el destino que se cruce en su camino un hombre diferente: Olegario, que es todo lo contrario a Bernardino y se sitúa al margen de toda convención. Olegario es un personaje fantasioso, sin empleo, que inventa aventuras y sigue los impulsos de su corazón apasionado.

OLEGARIO.— ¿Yo? ¿Sé acaso quién soy yo? Soy el pasado, el amor, la desesperación. (26)

OLEGARIO.— No señor, señorita. Y soy un caballero que no se dedica a nada. No sé hacer nada pero soy capaz de hacerlo todo: freír un huevo, atravesar a nado el estrecho de Gibraltar, estropear un despertador, bailar a luz de la luna, sacar fuego con dos pedazos de madera, hacer una tortilla de jamón sin jamón y enamorarme de usted locamente en cinco minutos...

[...]

Sé también hablar en inglés sin mover los labios, abrir unas latas de conservas, arreglar los plomos de la luz y también sé que la mejor manera de conservar la leche es dentro de la vaca. (28)

Actividades de lo más variopintas y disparatadas, en nada relacionadas con la vida medida y programada de la costumbre burguesa, de la que Bernardino es el mayor exponente.

BERNARDINO.— Claro...La boda es a la una (Leyendo en un cuadernito que saca del bolsillo) Aquí está apuntado: “Comprar un felpudo”... (Pasa unas hojas.) “Darse de alta en la luz eléctrica”... “Avisar al estraperlista”... “Casarnos”...

PAQUITA.— (*Estupefacta*) ¿Has apuntado eso?

BERNARDINO.— Yo lo apunto todo, cielito. (*Sigue leyendo.*) “A la una casarnos, a las ocho salir para El Escorial. A las diez, llegada al Escorial. A las once...”

PAQUITA.— (*Horrorizada*) ¡Basta, basta! ¡No sigas!... ¿Es posible que también hayas apuntado... lo de las once?...

BERNARDINO.— Claro, amorcito. Es el único modo de no olvidarse de nada. (21)

Así, Paquita huye del amor aburrido y previsible, de lo que la sociedad le ofrece, y opta por elegir a Olegario, un espíritu libre que rompe los esquemas. Parece imposible no traer a la memoria el personaje de Aurea a partir de intervenciones como las siguientes: «Paquita.— ¡Me encanta el desorden!... Todas las cosas bellas de la vida son inesperadas: el aire, la luz, la lluvia...» (23); si esta intervención la hubiera hecho un par



de escenas después, podría haber añadido al propio Olegario en la enumeración.

PAQUITA.— Yo creía que la felicidad era algo imprevisto...

BERNARDINO.— También debe haber algo imprevisto: (*Consultando el cuadernito*) Mira: Miércoles 27. Algo imprevisto”...

PAQUITA.— ¡Es el colmo!... ¡Prever lo imprevisto!

BERNARDINO.— Acabarás siendo como yo: “Un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio”  
(22)

Pero más allá de su visión de la vida, Paquita se sitúa al margen de la sociedad por convenciones genéricas: está registrada como un niño y por tanto no tiene opción a ejercer como mujer en la sociedad. No tiene acceso al matrimonio porque, en un papel administrativo erróneo, se dice que es de género masculino. Por tanto, el no ser una mujer casadera la excluye de la ortodoxia social; solo tiene opción a ello cuando encuentra a una persona en su misma situación, un hombre que esté registrado como niña: Olegario. Aun así su matrimonio, en el que los papeles de esposa y marido están alterados, no tiene cabida dentro de la cosmovisión burguesa; podríamos decir que «el roto ha encontrado a su descosido», pero esto no implica que, para el sistema social, deje de estar roto. Por ello ambos son *outsiders* de la sociedad, a pesar de que ha sido la propia ceremonia burguesa la que los ha expulsado con el error burocrático.

Diferente al resto es el caso de Kety, protagonista femenino de *Una noche en Miami*. Se trata de un personaje asentado en la sociedad, que va a contraer matrimonio con su prometido, Tony Williams, y que parece desenvolverse con comodidad dentro de los límites convencionales, pero sin verse constreñido por ellos. No es un personaje ingenuo o infantil, sino que muestra en todo momento una postura muy clara, a veces desafiante, y siempre acorde con sus ideas, incluso cuando estas parecen entrar en conflicto con lo socialmente admitido (como se advierte en este diálogo con Robert, huésped del hotel y antiguo amigo de Tony, que cree que la protagonista está teniendo una aventura con Philip, un pobre muchacho que huye de su habitación y va a parar a la de Kety)

ROBERT.— Empiezo a sospechar que me está usted engañando

KETY.— Me tiene sin cuidado lo que crea. (Acto I, 19)

ROBERT.— Entonces, usted sostiene que este señor (*Por Philip*) estaba con la anciana del cuarto de al lado?

[...]

KETY.— Claro que lo sostengo.

ROBERT.— Entonces...( *Saca la ropa de debajo de la cama*) ¿Qué es esto?

KETY.— ¿Eso?... ¿Dónde ha encontrado eso?

ROBERT.— Debajo de su cama, señorita.

KETY.— (*Furiosa*) Pues bien, sí, confieso. Este señor estaba en mi cuarto y yo escondí su ropa, porque...estoy loca por él. ¿Tiene usted algo que decir? (Acto I, 26)

Como el resto de personajes, Kety realiza un viaje personal de cambio; sin embargo esta vez se da en dirección contraria: si bien los personajes analizados se rebelan contra las formas encorsetadas del sistema, Kety parece aceptarlos cuando al final se confiesa enamorada de Robert. En este último personaje masculino, quedarán encarnadas las convenciones más rancias, una voz paternalista y coartadora a la que Kety acaba sucumbiendo. Es, por tanto, una claudicación de un personaje fuerte, aligerada y edulcorada por el supuesto amor que mueve a ambos.

Más acorde con nuestro análisis de personajes sería la pareja formada por Philip y Marion, que se ven obligados a ocultar su relación por la negativa de la tía de ella a la relación; sin embargo, en esta obra, Marion y Philip no son más que secundarios que servirán para poner a prueba los juicios de la protagonista sobre lo socialmente apropiado y los prejuicios de tener a un hombre en el mismo cuarto, cuando Marion ruega a Kety que deje pasar a su marido a su habitación para ocultarlo de Tía Thomson:

MARION.— [...] Pasa, Philip.

KETY.— (Estupefacta) ¿Cómo pasa Philip?... ¿Es que pretende usted que entre aquí un caballero? (Acto I, 3)

KETY.— Espero que Philip no será también una mujer...

MARION.— ¡No, eso desde luego!

KETY.— Pues, eso es lo grave, y por eso quiero que se lo lleve. (Acto I, 5)

Kety nos recuerda a Elena, de *Guillermo Hotel*, en su negativa a relacionarse con alguien que no sea su futuro marido y en el rechazo del individuo que entra en su cuarto: «¡Qué disparate! No conozco a nadie en absoluto, ni pienso hablar con nadie hasta que llegue mi Míster Williams!» (Acto I, 2); «No voy a pasar la noche con un señor que ni siquiera conozco» (Acto I, 7).

Así, ambas ven desafiadas sus convenciones con la aparición de los personajes extraños, y es la presión de la propia norma social la que obliga tanto a Elena como a Kety a romperla y a quedarse atrapada con los intrusos:

KETY.— ¿Qué hace usted?

ROBERT.– Encerrarlo mientras llamo al conserje.

(Se dirige al teléfono y descuelga)

(Quitándole el teléfono y colgándolo)

KETY.– No, eso de ninguna manera.

[...]

No comprende usted nada. Ya le he dicho que no conozco a ese hombre.

ROBERT.– Entonces, ¿por qué no quiere que se lo lleven?

KETY.– Quiero que se lo lleven, pero no de mi cuarto.

(Acto I, 13– 14)

Sin embargo, la diferencia esencial entre Elena y esta protagonista será que Kety no tiene ningún lazo amoroso con el elemento de distorsión, más aún, acaba con el personaje censor. Como la protagonista de *Guillermo Hotel*, Kety va ganando en aplomo a lo largo de la obra; la actitud censora de Robert le hace reaccionar contra la ultracorrección que este enarbola, y se pueden ver varias escenas en el segundo acto en las que ella se hace consciente de su poder y juega a la *femme fatale*, lo que desarma al autoritario galán.

KETY.– Vamos, vamos, menos cuentos...

(Se acerca a él)

Mírame a los ojos...

(Robert baja la mirada)

...No se atreve ¿verdad?... Ahora está usted en mi poder y bastaría una palabra mía para que usted se tirara por aquella ventana... Claro que, como estamos en planta baja, no vale la pena...

ROBERT.– ¡Kety!

KETY.– Así, míreme fijamente... más fijamente...

(Kety se va acercando poco a poco hasta besarlo)

[...]

Kety deja a Robert y sale hacia el comedor sin decir una palabra, mientras Robert se deja caer, hecho polvo, en una butaca (Acto II, 44)

Para el Acto III, Kety es perfectamente consciente de que el énfasis de Robert en la corrección es fruto de los celos, lo cual le deja en una posición poco ortodoxa: está enamorado de la prometida de su amigo y se ha alejado de lo socialmente correcto. Esta certeza da poder y seguridad a la mujer:

ROBERT.– Está usted muy equivocada si cree que todo esto lo he hecho por mi gusto.

KETY.– Ya sé que no. Lo hace usted por su amigo, por su amigo escribió ayer un anónimo,

y por su amigo me dio anoche un beso; y también por su amigo, se casaría usted conmigo, mañana mismo, si yo quisiera. (Acto III, 3)

Aun así, este aparente empoderamiento de la protagonista contra la personalidad censora quedará negado cuando termine aceptando una relación con Robert.

### 3.1.2. Un niño grande.

Ya apuntábamos al inicio del capítulo el carácter infantil de los personajes, que además de ser un rasgo distintivo en estos héroes, colabora en calificarles de diferentes para la ortodoxia social. Lejos de la severidad del mundo burgués, adulto e inexorable, nuestros personajes principales, tanto los del cine como los del teatro, hacen gala de una actitud especial: su ingenuidad y unos actos guiados más por la ilusión que por la razón les evitan abandonar, a pesar de las múltiples dificultades, y los sitúan cerca del niño. El infantilismo es, por tanto, una característica esencial para este tipo de héroe cómico, y se concreta en una gesticulación muy expresiva, que delata su sentir, y en la falta de decisión.

Para Montserrat Alás-Brun, además, la preferencia por un héroe niño responde al auge de los principios del «arte nuevo» orteguiano, que promulgan una victoria de la juventud sobre el mundo adulto caduco; la puerilidad les libera de unas «leyes morales que no comprenden» (1995: 113), lo que les sitúa en el lugar ideal para mostrar el sinsentido de estas. Para Jaume Pont, el infantilismo es «el detonante simbólico de una relación imposible: la de la libertad, la bondad, la pureza y la inocencia en un mundo preformado por la dialéctica de lo prohibido» (Cit. Alás-Brun, 1995: 112) y aunque estas observaciones se aplican un estudio sobre el teatro de Arrabal y los postistas, funcionan también para entender la caracterización de los protagonistas del cine mudo y de esta primera etapa de *Tono*; su postura infantil ante la vida será una forma de subversión inconsciente contra el sistema.

Por supuesto la indecisión y una buena dosis de mala suerte e inoportunidad desembocan a menudo en un irremediable desastre, que se traduce en una cinética entrecortada e insegura. Esto encuentra su correlato en la gran pantalla, en las escenas de Keaton con su amada en *El moderno Sherlock Holmes*, donde muestra su inexperiencia (cf. vídeo 13); o en *El hombre mosca*, cuando Harold, asustado, se pasea en torno a la puerta del despacho del director para poder recuperar el bolso de su

prometida (cf. vídeo 22).

Para suplir la falta de decisión y experiencia, imitan lo que ven en el mundo que les rodea cuando no saben cómo comportarse. Basta recordar como ejemplo el final de la película de *Sherlock Jr.*, donde el protagonista, al no saber cómo actuar con su amada, reproduce los movimientos de la escena de amor de la película que se está proyectando (40:53); o la imitación de los boxeadores, en *Luces de la ciudad*, por parte de Charlot, quien, en el vestuario, copia los movimientos de los otros durante el tiempo previo a la pelea (57:32). En el caso de Buster, este se sirve del acto cinematográfico introducido en la propia historia para establecer una *función paralelística* entre la historia marco y la ficción de la proyección (Pérez, 2010: 51).

De manera similar, Armando toma nota de lo que debe decirle a Aurea, de modo que cuando «no sabe como (sic) encauzar la conversación», «saca un papel de un bolsillo y lo lee disimuladamente» (*Rebeco*, Acto I, 26); y la Tía Rufa hace gala de una inventiva particular al proporcionar los detalles de sus viajes y sus amantes. Para ello, igual que Buster, Rufa basa su discurso en ideas preestablecidas por otros, en tópicos, no en una experiencia vital: «Estuve en Holanda, pero en Holanda, como hay tanto queso está todo lleno de ratones... En los países Bajos, que, claro, como son Bajos, en cuanto se le pone a usted una turista delante, no ve ni torta» (26). En este intento Rufa va construyendo una realidad nueva que no coincide ni con la suya propia ni con el referente real que toma para crearla («Harry es el presidente Truman... (*Leyendo*)... “y me enseñó un pedazo de la bomba de hidrógeno. Está hecha, como puedes figurarte, con “hidro” y con “geno” y es preciosa» (16)). Como un niño haría en la invención de una historia, la tía crea una vida propia tomando pequeños detalles familiares aprehendidos, hasta el punto de que el espectador no termina de saber qué es verdad y qué es parte de su realidad adornada (por ejemplo, en la historia que le cuenta a Agapito sobre su ex marido (48), ¿es Rufa viuda? ¿Es Rufa soltera?). En el caso de Rufa, su inocencia proviene del mantenimiento a ultranza de la ilusión, a pesar de que la realidad en la que vive le recuerde constantemente que su anhelo no tiene cabida en el sistema.

Otro de los aspectos que sitúan a los protagonistas cerca del niño es su gran capacidad de ocurrencia para las soluciones creativas, como muestran ampliamente las cintas que nos ocupan. En ellas, donde son más evidentes que en el cine, hay algunas muy gráficas como: el uso de la campana de la gramola para dormir bajo el agua y poder respirar, en *Armas al hombro*; el disfraz de maniquí de Harold para que no noten que llega tarde al trabajo, en *El hombre mosca*, o en *El tenorio tímido*, el rescate del

perro que se queda fuera del tren, con el bastón (Figura 4). También da prueba de una magnífica y alocada creatividad Buster, que en *El moderno Sherlock Holmes*, cuanto, tras un largo vaivén con un papel pegado a su mano, a sus pies y a la escoba, decide situarse a los pies de un cliente que sale del cine para que este se lo lleve puesto al pasar por encima (03:30)



**Figura 4:** *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 11:37); *El hombre mosca* (Newmeyer, Taylor, 1923: 14:38); *El tenorio tímido* (Newmeyer, Taylor, 1924: 19:16 )

Ramírez podría parecer el personaje de *Tono* que mejor refleje esa capacidad para las soluciones creativas, en *¡Qué «bollo» es vivir!*. En principio aparece representado como un hombre resignado («Yo, lo que quiero es que no te disgustes. Si te molesta que salga, me quedaré; si te molesta que me quede, me iré a la calle» (95)), que se muestra permisivo e imperturbable a las quejas de su esposa y persistente en su objetivo de ganarse su amor. Para ello, utiliza su astucia y hace creer a Aurora que tiene una aventura. Sin embargo, el final de la obra demostrará que la solución de Ramírez es una treta para mantener engañada a su mujer y que, lejos de la inocencia de los personajes mudos, es un galán taimado y falso; es decir, es un personaje con un evidente trasfondo negativo. Es astuto y maneja la situación con una voluntad oculta, mientras que en los otros prevalece la candidez; son creativos pero solo para aportar soluciones creativas a una dificultad inmediata, no planeada.

La inventiva repentina para salvar la tensión se observa claramente en Philip. Este en un intento de librarse de Robert, que insiste sobre su relación amorosa con Kety, crea un nuevo personaje para la muchacha, la cual pasa a ser una corista, y hasta cuenta una historia acerca de cómo se conocieron y enamoraron (*Una noche en Miami*, Acto II, 10); lo mismo ocurre en *Francisca Alegre y Ole*, donde Paquita justifica su amor por

Olegario ante la Marquesa con una historia paralela a la realidad y delirante:

Paquita. – El hombre que estaba escrito que me casaría con él.

Marquesa. – No hagas caso de lo que está escrito. Ya ves lo del Registro...

Paquita. – Ole hace tiempo que me conoce. Nos encontramos una vez en Venecia y me salvó la vida.

Marquesa. – ¿Te caíste al agua?

Paquita. – No se cayó él; pero yo le dí la mano para salvarle y él pudo haber tirado de mí.

(69)

También se aprecia esta agilidad de cuentista en Elena, que es capaz de convencer a Ludovico de que el equipaje de Alberto es de ella (*Guillermo Hotel*, 30). No obstante, frente a las soluciones manuales de los protagonistas del cine, los del teatro muestran una capacidad de improvisación verbal, como se verá a lo largo del capítulo en torno a la mente creativa de, por ejemplo, la Tía Rufa.



**Figura 5:** *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 05:40), *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton, 1924: 35:35); *El tenorio tímido* (Newmeyer, Taylor, 1924: 1:10:41).

Por otra parte, si bien no tienen malicia en su intención, a menudo estas soluciones conllevan una evidente falta de conciencia de consecuencias. Igual que si se tratasen de niños, no son capaces de medir el peligro de una situación, como demuestra la escalada del edificio por parte Lloyd, quien ante la posibilidad de conseguir el dinero que necesita, no se para a pensar en el peligro que entraña. En la mayoría de los casos esto desemboca en situaciones tan disparatadas como la trinchera en *Armas al hombro*, donde Charles apenas se inmuta ante la caída de las bombas; o la persecución de Sherlock Jr. y la carrera final por llegar a detener la boda en *El tenorio tímido* (Figura

5). En estas, la actitud temeraria e impasible de los protagonistas no da idea del tamaño de las consecuencias, pero el desastre que dejan a su paso en el mundo burgués, medido y preparado, sí lo evidencia. Son, por tanto, elementos de distorsión inconscientes dentro de un orden establecido.

Encontramos también en *Tono* esta falta de conciencia de gravedad en la reacción aniñada de Paquita frente al intento de suicidio de Bernardino. La muchacha porta una descripción detallada del proceso con una normalidad que no coincide con la situación<sup>100</sup>; su inocencia la mantiene al margen de las consecuencias reales y sin ningún sentido del peligro, como pasaba en los protagonistas del cine:

PAQUITA.— ¿Cómo? ¿Vas a matarte y no habías dicho una palabra a tu Paquirrita?

[...]

PAQUITA.— Pero, ¿tú sabes cómo se mata uno?

[...]

PAQUITA.— A ver... (Coge la pistola) Yo creo que lo primero que hay que hacer es quitarle el seguro...(La mira apuntando sin intención a Bernardino, y este se aparta prudentemente.) ¿No será esto que pone: “Seguro”? (73)

Esta escena recuerda a la preparación del suicidio del ricachón en *Luces*, cuando Charlot, cándido, le observa sin percatarse de lo que ocurre hasta que resulta muy evidente (11:18).



**Figura 6:** *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 30:56; 31:00)

Fruto de esta falta de medida de las consecuencias, encontramos otra de las actitudes que marcan la caracterización infantil de los protagonistas: la crueldad. Se trata de una crueldad involuntaria, inocua, no buscada con maldad sino producto de la inconsciencia y la

espontaneidad del momento. Así, a los ojos de una lógica adulta sociabilizada, hay

---

100 Más adelante se analizarán más ejemplos de *non sequitur* disparatados.



acciones que pueden resultar inapropiadas como la escena de *El hombre mosca* en la que Harold aprovecha su reflejo en la calva de un cliente para atusarse el pelo (Figura 6); o cuando Buster, en *El moderno Sherlock Holmes*, tira al suelo una cáscara de plátano para que el otro pretendiente se caiga (09:35).

En *Tono* encontramos varios protagonistas que pueden llegar a resultar crueles e irascibles, con reacciones dramáticas y desmesuradas como niños enrabiados. Alberto, de *Guillermo Hotel*, es uno de ellos: a veces se muestra cruel, otras frágil como un niño que requiere constante cuidado («le abriré yo mismo la cama, porque ya se han acostado las camareras» (7), le dice el conserje); y en ocasiones, irracional, con enfados que no responden a la lógica de causa–efecto.

Además de Alberto, será Aurora la que mejor personifique esta faceta: a lo largo de la obra se muestra voluble y caprichosa, iracunda e incluso cruel, como una niña enrabiada (A Ramírez: «¡Nunca sabes nada! No he conocido a nadie tan ignorante como tú» (106), «AURORA.– Pero, ¿qué zapatos llevas? RAMÍREZ.– ¿No te gustan? Son los de becerro. Aurora.– Pues debe estar vivo todavía porque arman un ruido infernal. [...] RAMÍREZ.– Bueno, no te enfades, me los quitaré» (106), «AURORA.– Me ha dado una punzada en este costado. RAMÍREZ.– Será nervioso. Ponte algo caliente. [...] AURORA.– ¡Claro! ¡A ti que más te da! Si me muero, tal día hizo un año.» (107)). Reacciona con mímicas exageradas ante la frustración que le produce su vida; y tan pronto pasa del odio al amor y de la insatisfacción a la conformidad, como muestra la pelea por irse al círculo o sus llantos repentinos:

AURORA.– (*Echándose a llorar*)– ¡Ay qué desgraciada soy!... ¡Ay qué desgracia la mía! [...]

RAMÍREZ.– ¡Esto no hay quien lo tolere! (Se pone el abrigo, la bufanda, los guantes y el sombrero)

AURORA.– (Dejando de llorar.) – Bueno, bueno...no te enfades...Ya no te diré nada. (96–97))

En *¿Qué «bollo» es vivir!* también habrá momentos en los que Aurora se muestre como una protagonista dulcemente aniñada e inocente: «Anda, mamá, ¿por qué no me cuentas un cuento?» (89), «RAMÍREZ.– [...] ¿Cómo sabes que no es una lectura para señoras, si no lo has leído? AURORA.– Porque me lo ha dicho mamá» (96).

A pesar de estos momentos de rabieta o crueldad, los protagonistas del cine mudo destacan por una generosidad infinita que les hace no rendirse ante las múltiples dificultades. Como muestra citaremos los esfuerzos de Charlot por mantener a la florista

ciega, a pesar de su pésima situación económica, a la que le da todo el dinero conseguido, sin quedarse un solo dólar; incluso aceptará su paso por la cárcel si con ello puede salvar a la chica del desahucio. Una generosidad que también se observa en Buster, que se encuentra un dólar en el suelo mientras barre y acaba repartiendo dos dólares porque dos mujeres diferentes vienen preguntando por el billete. Esta escena muestra a su vez la candidez del protagonista, quien, antes de darle el dólar a la segunda chica, le pide que se lo describa (cf. vídeo 26). Observamos también esta ingenuidad monetaria en *El hombre mosca* de Lloyd, en la imagen de la joyería, donde el vendedor aparece representado como un usurero y Harold como la víctima de un timo (24:50). Por último, otra prueba de la lealtad y entrega de nuestros protagonistas será la incansable amistad de Chaplin con el burgués en *Lucas*, a pesar de los continuos desplantes que este le hace cuando está sobrio.

Del mismo modo la cinética de los personajes muestra su actitud infantil al evidenciar un continuo despiste; se aprecia especialmente en situaciones estresantes, donde los movimientos son involuntarios, entrecortados. En estas escenas sin duda destaca la expresividad de Harold en *El hombre mosca*, que angustiado le rompe las flores a un viandante mientras su compañero escala un edificio (Figura 7), se come el papel mientras su superior le riñe (35:14); o mordisquea el pedazo de queso de la trampa para ratones cuando, en *El Tenorio tímido*, tiene que despachar a dos señoritas (04:51).





**Figura 7:** *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 22:17; 22:56; 22:57; 22:58)

Esta actitud deriva también del miedo o el recelo de los protagonistas, que a menudo actúan a espaldas de un personaje censor. Lo vemos en la relación entre Charlot y el mayordomo en *Luces de la ciudad* o Harold y el encargado de la tienda en *El hombre mosca*. Ambos personajes son un recordatorio constante para nuestros héroes de que se encuentran fuera de lugar, lo que les lleva a actuar con disimulo y a mirar antes por si los otros estuvieran cerca. (Figura 8) Esta actitud recuerda a la del ladrón de *Guillermo Hotel* que, lejos de mostrarse fanfarrón, se mueve con un continuo temor a que lo pillen.



**Figura 8:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 17:26; 42:40), *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 33:43)

*Tono* también introduce estos rasgos en sus personajes, quienes, en situaciones difíciles, se muestran más pueriles que cándidos, en comparación con los protagonistas

del cine.

Así, en varios de los personajes de Antonio de Lara la inocencia se observa en el idealismo ante el amor, que les lleva a creer en la posibilidad de una relación al margen de las normas sociales y que además les aniña en su apuesta por una concepción mucho más romántica. Ejemplo de ello es Elena, de *Guillermo Hotel*, en la que se muestra una admiración inicial e incondicional por el vacuo Ludovico, para dar paso después a una mujer más rotunda, atraída por el desafío que supone la relación con Alberto.

Con relación a la ilusión amorosa, no podemos olvidar a la protagonista de *Romeo y Julieta Martínez*, que vive un romanticismo pueril al embeberse de la novela de Shakespeare. Además se muestra crédula y confiada en el amor por encima de cualquier razón, sin prestar atención a las consecuencias; así se deja convencer por los caprichos aleatorios de Romeo, que le propone locuras como suicidarse juntos. A la vez, sin embargo, es esta creencia en la posibilidad de un amor diferente la que lleva al personaje a tomar las riendas y rebelarse contra las convenciones impuestas, en favor de su deseo personal (anula su matrimonio con Fernando para casarse con el fantasma de Romeo, a pesar de la oposición de toda la familia). Este desafío al sistema culmina de forma suavizada con la técnica del sueño, ya que al despertar, Fernando es físicamente Romeo, con lo que el conflicto está solucionado. Si bien es cierto que el cierre de Julieta podría entenderse como una solución conciliadora con la realidad burguesa, *Tono* introduce un punto de disonancia y equipara la realidad soñada a la percibida. Para ello inserta un elemento material de la primera en la segunda: el collar (*Romeo y Julieta*, 53), con el que reivindica la existencia, la realidad de ese mundo onírico, en el que el adulto niño ha conseguido rebelarse.

Es imposible no pensar en las dos mujeres anteriores al leer el lado más naïf de Paquita. Como Elena, defiende el amor pobre y preparado de su prometido ante la aparición abrumadora del nuevo pretendiente, a pesar de ser un amor que ella misma detesta (A Olegario: “Le prohíbo que no tome en serio a mi novio. [...] ¡El pobre es tan bueno!” (52)). Además, se describe como caprichosa y voluble, algo que resalta también en la protagonista de *Guillermo Hotel*.

Por otro lado, al igual que Julieta, tiene una concepción ilusa del amor («Me parece raro que, habiendo nacido el mismo día, no nos hayamos encontrado hasta ahora» (54), «Y después de todo, piensa que no ha sido Olegario el que te ha quitado la novia, sino tú, que has intentado quitársela a él [...] ¡Claro! En el libro de la vida estaba escrito que yo me casaría con Olegario» (78)); así no sorprende que se muestre crédula

y repentinamente enamorada de Olegario en su cuento de fantasía: «haremos una boda fastuosa: con helados, fuegos artificiales, fuegos fatuos, faisán asado pavo real asado...» (69).

PAQUITA.— Ole hace tiempo que me conoce. Nos encontramos una vez en Venecia y me salvó la vida. [...]

MARQUESA.— Pero... ¡sí tú no has estado nunca en Venecia!...

PAQUITA.— Ya lo sé. Eso es lo curioso. Pero Ole asegura que me salvó la vida en Venecia, y cuando él lo dice... (69)

El carácter infantil de los protagonistas masculinos, tanto en el cine como en el teatro, se traduce, también, en una aparente inferioridad de estos frente al galán<sup>101</sup>, representante de la respetabilidad burguesa. Así, Alberto de *Guillermo Hotel* es un poeta que reniega del matrimonio, y por tanto del orden burgués, pero que pretende alcanzar el ingreso en el sistema a partir del éxito en su trabajo, para lo cual prepara la defensa de su primer caso como abogado. Sin embargo, frente al geómetra estudioso Ludovico, galán de la obra, Alberto se presenta como un poeta fracasado que tuvo que estudiar «la carrera dos veces. ELENA.— ¿Por qué dos veces?. ALBERTO.— Porque la primera vez me suspendieron.» (11). Esta representación en relación de superioridad/inferioridad de los dos hombres candidatos al corazón de Elena, uno sabio y otro fracasado (todavía no es ni abogado ni poeta), se encuentra encarnado en la imagen cinematográfica a través del enfrentamiento de tamaños: el galán alto y fuerte frente al protagonista pequeño y débil<sup>102</sup>; baste revisar cualquiera de las cintas propuestas de Buster Keaton para apoyar esta caracterización antitética. Esta inferioridad supone una clara representación de los protagonista amenazados por la «corrección» de la sociedad (Figura 9).

En el caso de Armando la superioridad del galán también queda fijada mediante la diferencia de tamaño, ya que a la Baronesa no le parece lo suficientemente alto como para hacerse pasar por Rebeco: «BARONESA.— [...] El asunto es sumamente delicado y es necesario reunir ciertas condiciones. Póngase usted de pie. ¿Por qué no es usted más alto? [...] Ande usted. Anda usted muy mal» (Acto I, 6).

Sin embargo, el desarrollo de la historia de *Guillermo Hotel* evidenciará, en pantalla y en escena, que las apariencias engañan y que los galanes no son más que una

<sup>101</sup> Recordemos que los supuestos galanes de estas cintas se contraponen a los protagonistas, de manera que cuando hablamos de galanes nos referimos, en la mayoría de los casos, a los antagonistas de los personajes principales.

<sup>102</sup> Jorge Urrutia recuerda que este enfrentamiento fuerte-débil es otra manifestación más del tema bíblico de David contra Goliath (1984:102).

farsa. Ludovico es finalmente un niño de mamá apocado, que no cumple con las expectativas que su papel de galán ilustrado conlleva:

ANGUSTIAS.— Tú te callas. Esta mujer no te conviene. Ya encontrarás otra digna de ti, y con faldas. (*Va a beber el agua*)

LUDOVICO.— ¡Pero, mamá!...

ANGUSTIAS.— He dicho que te calles. (*Se bebe el agua*) ¿Qué es lo que querías?

LUDOVICO.— Yo nada. Quería decirte que había una mosca en el vaso, pero ya te la has bebido. (37–38)

Al mostrar el verdadero carácter del pusilánime pretendiente, *Tono* evidencia la existencia de una realidad que va más allá de las apariencias que rigen el mundo burgués.

Por su lado Rebeco, el supuesto hombre perfecto de la obra homónima, a la hora de ganarse a Aurea se presenta falto de palabras y como un hombre terrenal, de aspiraciones simplonas:

REBECO.—Yo quisiera encontrar una frase poética para empezar nuestra conversación.

AUREA.— No la encontrarás

(Aurea se sienta en una roca y Rebeco a su lado. Una pausa)

REBECO.— ¡Aurea!...

AUREA.— (Con indiferencia) ¿Qué?

REBECO.— (Apasionadamente) ¡Aurea!

AUREA.— ¿No sabes decir otra cosa? (Acto III, 18)

Esta escena se opone diametralmente al lirismo y a la facilidad de palabra de Armando en el Acto II, cuando le confiesa a Aurea su amor.

De forma similar, en el cine, el pretendiente de la muchacha del *El moderno Sherlock Holmes* resulta ser un tramposo, oponiéndose con esta caracterización a la candidez y entrega de Buster (10:43).

El mejor ejemplo de la debilidad final del galán en *Tono* será Bernardino, de *Francisca Alegre y Ole*, a pesar de que a primera vista cumpla con todos los parámetros burgueses: tiene una profesión respetable de otorrinolaringólogo, una posición social ortodoxa y es un personaje ordenado, con un proyecto de vida. Ante esto, Olegario se presenta en desigualdad ya que carece de profesión, de plan e incluso de origen, pues aparece de la nada. Sin embargo el avance de la obra muestra a Bernardino como un personaje feo, tonto e insípido, donde los valores burgueses son llevados al extremo más ridículo.

PAQUITA.— ¡Ay, mamita! ¿Tú crees que hago bien casándome con Bernardino?

DOÑA PAULA.— Claro que haces bien. Bernardino será un marido estupendo.

PAQUITA.— Pero, es tan tonto... Ya ves si será tonto que ha hecho una instancia pidiendo un automóvil. (17)

BERNARDINO.— Me está un poco grande, ¿verdad?

DON FRANCISCO.— Si no piensas meter dentro nada más, creo que sí.

BERNARDINO.— Ya se lo dije al sastre, pero como mi madre venía conmigo, dijo que siempre es mejor que los trajes sean un poco grandes, por si las moscas. (20)

BERNARDINO.— [...] Oye, ¿y qué es eso que te cuelga?

PAQUITA.— Es la cola

BERNARDINO.— ¿Y la vas a llevar arrastrando? (21)

(A Bernardino le da un ataque de nervios y pierde el conocimiento) (31)

BERNARDINO.— ¿Cree usted que se puede seguir viviendo cuando le quitan a uno la novia en los mismos escalones del ara?

MARQUESA.— ¡Ah!, pero, ¿ha sido en el teatro?

BERNARDINO.— Ara, señora, ara. Sin ele. Del verbo arar (64).

Como en este enfrentamiento entre Olegario y Bernardino, la aparente inferioridad del galán ante los pretendientes de la enamorada en *El tenorio tímido* y *Luces de la ciudad*, viene sustentada por una mala posición económica, directamente relacionada con una mala posición laboral y social; al fin y al cabo, Charlot es un vagabundo y Lloyd es un escritor sin éxito, que trabaja en la tienda de telas de su tío y que es incapaz de comunicarse con las mujeres.

El desarrollo de *Francisca Alegre* y *Olé* muestra por tanto a Bernardino como un niño de mamá tontorrón (similar al Ludovico de Guillermo Hotel), en desventaja frente a Olegario, que destaca por su don de gentes, su facilidad de palabra y su atractivo. El galán quedará ridiculizado a través del tratamiento hiperbólico de su voluntad de orden, ya que organiza cada aspecto de su vida milimétricamente hasta en los detalles más nimios, lo que contrasta con la espontaneidad de Olegario.

En el caso de *¡Qué «bollo» es vivir!*, Aurora está ya casada pero Ramírez debe competir por su interés, ya que su mujer suspira por Rolando, futuro marido de su hermana. Sin embargo, la situación se invierte pues es Rolando quien se sitúa en una posición más cercana a los protagonistas cómicos por su devoción hacia su amada y su espontaneidad ante la vida. Frente a él, Ramírez aparece como una persona ignorante, anodina y pusilánime: «Es verdad, debería decirte algo más, pero no se me ocurre nada.» (91), «RAMÍREZ.— Yo lo que quiero es que no te disgustes. Si te molesta que salga, me quedaré; si te molesta que me quede, me iré a la calle» (95) «AURORA.—

Porque en esta casa la única que discurre soy yo. RAMÍREZ.— Eso, lo reconozco.» (91). Es, de nuevo, un personaje acomodado, sin ninguna ambición vital, atento a detalles nimios y a las apariencias: «Yo me casé para vivir tranquilo! Yo, que me dije: “¿Qué necesidad tengo de andar de un lado para otro como un zascandil, advirtiéndolo que no sé lo que es un zascandil; me caso y ya está: la tranquilidad, el silencio» (101); lo que se opone a las ansias de descubrir cosas nuevas de Aurora, que ve en Rolando la personificación de ese deseo: «AURORA.— Es un hombre de mundo...Ha viajado. Ha recorrido casi todo el globo: Asia, África, América, Pamplona...mientras nosotros aquí como hongos» (104).

Personajes como Don Rodolfo o Don León, de *Cinco mujeres nada menos y Algo flota sobre Pepe* respectivamente, no tendrán que enfrentarse al ideal burgués de galán, pues ellos mismos lo encarnan y no mantienen disputa con ningún otro personaje. Incluso en el caso de *Cinco Mujeres*, donde la acción gira en torno a los amoríos y el matrimonio del señorito, Don Rodolfo no tiene personaje antitético, ya que no entra en lucha por ninguna de las mujeres, sino que se va conformando con la que le toca en el reparto.

Muy significativo es el caso de Philip, de *Una noche en Miami*. Es evidente su similitud con los personajes del cine mudo, pero su naturaleza de personaje secundario es sintomática del cambio de tercio en la producción de *Tono*.

Philip recoge la puerilidad de los personajes del cine en su mímica, sus expresiones, su ignorancia de las consecuencias y su mantenimiento al margen de las normas sociales:

PHILIP.— (Sale con los brazos en alto) ¿Van ustedes a entregarme? (Acto I, 14)

KETY.— ¿No le da a usted vergüenza haberme puesto en una situación como esta?

PHILIP.— Me da bastante vergüenza, pero me aguanto.

KETY.— No es usted un caballero.

PHILIP.— ¡Toma! Ni usted tampoco. (Acto I, 15)

ROBERT.— [...] (Sigue leyendo) “Esta noche le daré algo para que duerma profundamente y podrás venir a verme”... ¿Qué barbaridad!...”Te espero a las doce. Tu gatita!”...

KETY.— Su gatita, sí señor.

PHILIP.— (Entusiasmado) ¡Mi gatita!... (Acto II, 43)

El propio personaje es consciente de que se encuentra al margen del sistema burgués, por las formas y por el dinero, lo que le mantiene fuera de la familia de su mujer. Su matrimonio en secreto es una rebelión contra las normas prefijadas por la



sociedad.

Como ocurría en el caso de Olegario y Ludovico, el muchacho tiene una personalidad que choca con la del galán, Robert. En este caso, sin embargo, no hay razón para el enfrentamiento entre, ya que su amor se dirige a dos mujeres diferentes; pero la comparación está promovida por el propio galán, que ve al extraño Philip como un impedimento para su relación con Kety. Robert no se presenta como una opción amorosa más halagüeña que los galanes de obras anteriores, sino que su comportamiento deja ver a un fanfarrón impertinente:

ROBERT.- Sé que ahora lo ha echado usted de la habitación por celos injustificados.

KETY.- ¿Le ha dicho a usted eso ese caballero?

ROBERT.- No, él no me lo ha dicho, pero hay cosas que se ven a la legua.

KETY.- ¡Pues Dios le conserve la vista!... (Acto I, 16)

ROBERT.- [...] Desde hace varios días la observo, y es usted digna de otro hombre.

KETY.- ¿De usted por ejemplo?

ROBERT.- ¿Por qué no?

KETY.- No demuestra mucha sensibilidad, cuando aprovecha un momento como este para hacerme una declaración de amor.

ROBERT.- No es una declaración de amor, es que le confieso que me alegra que no tenga usted nada que ver con un tipo como ese, que se pasea por los balcones a altas horas de la noche.

(Acto I, 17- 18).

En Roberto cada una de las acciones del galán queda supeditada a una rígida concepción de la corrección. Recuerda en esto al encargado de la tienda de *El hombre mosca*. No es honesto ni consigo mismo ni con Kety y se muestra incapaz de asumir su interés por la señorita, ocultando el sentimiento real bajo las convenciones del «buen hacer» social. De igual manera, esta rigidez<sup>103</sup> no solo se transmite en su sentimiento

---

103 Esta rigidez le desviste de cualquier resquicio de autoridad, más aún le convierte en un personaje risible. De acuerdo con Bergson, la rigidez, la resistencia al fluir natural de las cosas es el primer paso para ridiculizar a un personaje, para mecanizarlo (1973: 77). Tanto es así que cuando Robert confiesa su amor por Kety abiertamente, parece un resorte repentino y tan aprendido como las estrictas normas sociales que rigen sus intervenciones; esto hace que se elimine cualquier lectura emotiva o sentimental de sus palabras:

ROBERT.- Señorita: júreme que ese hombre no significa nada en su vida.

KETY.- ¿Por qué esa exigencia?

ROBERT.- Porque estoy enamorado de usted.

KETY.- Yo de usted, no. (Acto I, 19)

La aséptica respuesta de la protagonista va en consonancia con la habitual expresión inflexible de Robert y es un contra-plano a la supuesta emotividad que debería emanar de esta escena. El personaje está mecanizado bajo formas encorsetadas y sus “escapes” no resultan creíbles para el espectador.

amoroso sino que se observa a lo largo de toda la obra, irguiéndose como una figura censora y paternalista, incluso violenta:

KETY.– He prometido a esa señora...

ROBERT.– Si ha obrado mal, que sufra las consecuencias. (Acto I, 19)

ROBERT.– Deme esa ropa o...(saca la pistola y apunta)

PHILIP.– ¡Caramba! ¡Tiene usted una manera de pedir las cosas...!

ROBERT.– Necesito que esa señorita se dé cuenta de que a mí no se me engaña tan fácilmente (Acto I, 24)

ROBERT.– (*Sujetándole*) ¡Quieto aquí!

PHILIP.– ¡Caramba! ¡Que me está usted arrugando el smoking!...

ROBERT.– O viene usted voluntariamente o le llevo en brazos

PHILIP.– En brazos, va a creer la gente que soy un niño de pecho.

[...]

ROBERT.– ¿Viene usted o le llevo?... (*Intenta cogerlo en brazos*) (Acto II, 36– 37)

ROBERT.– Da igual, (*A Philip*) Deme esa carta

[...]

KETY.– La correspondencia es inviolable [...]

ROBERT.– (Cogiendo a Philip) ¡Venga esa carta!

KETY.– ¿No le da a usted vergüenza?... ¡Dos contra uno!

ROBERT.– ¿Cómo dos contra uno?

KETY.– ¡Claro! Usted es el doble que él!

[...]

ROBERT. ¡Basta de contemplaciones! ... (*Le quita la carta.*) (Acto II, 40)

Su rigidez moral y su ansia de corrección resultan ridículas y atropellan la inocencia de Philip. Además será el quien precipite el conflicto al situar al resto de personajes contra las cuerdas:

Robert.– Elija usted: el novio de la señorita Evans o Miss Thompson.

Philip.– El novio de la señorita Evans con tiro y todo» (Acto II, 38).

Así se mantiene la dialéctica del cine: un galán aparentemente perfecto, fuerte y socializado frente a un enamorado puro y cándido; con la diferencia de que en esta ocasión triunfa el primero. Igual que en los casos anteriores, el desarrollo de la obra degrada al supuesto personaje ideal, que queda en ridículo: la insistencia, de quien parece el adalid de la razón, en un asunto en el que el público sabe que está equivocado muestra su vana autoridad. Es un personaje autoritario que solo puede ejercer su fuerza

ante los más débiles, como Philip (incluso ante Kety deja de tener efecto, una vez que la mujer decide ignorar sus amenazas). La obra muestra a un Robert abusivo, normativo e ignorante.

TONY.– [...] Eso de escribir “saber” con “uve”, puede ser cosa tuya...

ROBERT.– ¿Quieres decir que soy una animal?

TONY.– Sí. (Acto II, 50)

KETY.– (*Echándose a reir*) [A Robert] ¡Es estupendo! Escribe usted un anónimo, tendiéndome una trampa, y cae usted en ella como un estúpido. (Acto III, 18)



**Figura 9:** *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 30:56), *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton, 1924: 05:40; 13:38)

El abuso del personaje más marginal y por tanto, más débil, nos recuerda a la escena de *El moderno Sherlock Holmes*, donde la oposición gráfica de tamaños se introduce en relación a otros individuos de la sociedad (Figura 9), no solo en relación amorosa, como cuando el hombre enorme le quita el dinero a la entrada del cine (05:40); o en relación con el pretendiente de la chica, el cual eclipsa su caja de chocolates con otra mayor e inculpa al muchacho del robo del reloj (ayudado por la mala suerte del protagonista, pues justo le ha puesto a la caja un precio más alto que coincide con el boleto de la casa de empeños). Con ello consigue que se le expulse oficialmente del círculo de la chica: Padre.– «I’m sorry, my boy, but we never want to see you in this house again» (12:23). Un par de escenas antes, durante la visita de los pretendientes, se anuncia su exclusión cuando el galán se lleva a la chica a otra habitación y deja al protagonista fuera (Figura 10).



Figura 10: *El moderno Sherlock Holmes* (1924: 09:00; 09:13; 09:23)

Este enfrentamiento no es más que una nueva representación del personaje enamorado dándose de bruces contra la convención. La inferioridad social de los protagonistas quedará expresada incluso en las obras en las que no existe una lucha directa con otro pretendiente por el corazón de la amada.

El diálogo entre contrarios se da también en obras como *Tiita Rufa* o *El hombre mosca*, donde la comparación continúa contra un antagonista con el que los protagonistas no se relacionan por contienda amorosa sino por éxito social. Este personaje contrario y severo les sirve de contrapunto constante a su despreocupación infantil: así por ejemplo, se observa la contraposición de caracteres en la voluntad de orden del sobrino, que ve en el desastre de la casa un reflejo de la locura de la tía Rufa. De igual forma Harold Lloyd aparece siempre en inferioridad de condiciones frente al encargado, el cual frustra su éxito laboral. Esta desventaja se aprecia en la vestimenta y en los



Figura 11: *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 16:00; 29:58)

tamaños; de hecho, la primera vez que coinciden en escena el encargado mira desde arriba al muchacho acucillado, que intenta ocultar que llega tarde (Figura 11). El

encargado se muestra implacable con el muchacho, a pesar del ingenio del que Harold hace gala; por ejemplo, cuando se las arregla para sacar los pedidos adelante entre la marabunta de mujeres impaciente, pero el encargado le denuncia al jefe por su desaliño. A pesar de su eficacia, es penalizado debido a su apariencia externa (En un guiño al personaje, la siguiente escena muestra al compañero intentando hacerse cargo de la sección, donde es engullido por las clientas).

De forma similar, ya hemos hablado de los constantes intentos del mayordomo de recordar a Charlot que se encuentra fuera de lugar, sin importa cuántas veces el rico le permita asomarse a la sociedad.

Por tanto, la sociedad burguesa apunta continuamente la diferencia de unos protagonistas que quedan fuera de un sistema severo y adulto; un sistema el cual aplasta la candidez y la ocurrencia infantil de los protagonistas. De esto deriva el continuo diálogo entre contrarios: protagonista – galán, personaje – sociedad, que propicia los fracasos del héroe.

### 3.1.3. El protagonista enamorado: amor y matrimonio.

Las frustraciones constantes que sufre el protagonista en su encuentro con la sociedad normativa, a pesar de su arduo trabajo, dejan a la vista las taras del sistema. Este no solo erra en la aceptación de todos sus componentes, al oprimir a los diferentes, sino que también falla en el mantenimiento de su propia naturaleza: no es más que un constructo donde cualquier acción va motivada por la apariencia de corrección en vez de por el respeto a la norma. Así, la burguesa es una sociedad que se basa en el sostenimiento de un fingimiento, un teatro. En esta línea apunta por ejemplo *El hombre mosca* cuando el pobre Harold gasta lo poco que tiene en un colgante para su prometida, en un intento por mantener una ilusión de éxito que se opone a la realidad (25:40); o la relación entre el rico y Charlot en *Luces de la ciudad*, donde el primero, un personaje incompetente y cambiante, llega a negar hasta tres veces al vagabundo. En *Tono* esta crítica de un sistema inconsistente basado en el mantenimiento de la apariencia de corrección, se aprecia a la perfección en el caso de Elena y Kety: ambas deben dejar que los hombres extraños pasen la habitación en su cuarto para evitar habladurías, en vez de poder solventar la situación echándolos. La convención finalmente se interpone en la relación entre Kety y su prometido, Tony, a pesar de la inocencia de la mujer:

TONY.— Y excuso decirte lo que contará por ahí mañana esa señora imbécil de los bigudíes

(Acto III, 14)

TONY.– [...] (a Kety) ¿Ves lo que has conseguido?...

KETY.– Pero en cambio, he demostrado que soy inocente” (Acto III, 17),

TONY.– ¡Yo no soy tu prometido!

KETY.– ¿Qué quieres decir? TONY.– Quiero decir que, tú y yo, ya no podemos casarnos” (Acto III, 14)<sup>104</sup>.

Dentro de esta crítica social, la visión descreída del amor y del matrimonio es una de los recursos más fructíferos para dejar al descubierto la hipocresía del sistema, tanto en cine como en teatro. La desconfianza en el amante, que viene alimentada por los valores burgueses, es lo que empuja a la mujer a mudarse a la ciudad en *El hombre mosca*, llevada por el prejuicio de que un hombre solo, con dinero y éxito, engañará a su mujer. Así se lo hace saber su madre a la muchacha (26:59), quien, ante la presión social, se marcha con su prometido, creando el caos en la vida pobretona del protagonista.

La sospecha acerca de la fidelidad de la pareja será una un asunto que *Tono* aborde ampliamente en su teatro: baste recordar *Algo flota sobre Pepe*, donde se perpetúa esta visión del matrimonio como una institución hipócrita, abocada a la infidelidad del hombre. La total falta de honestidad y el secretismo parecen tónica común en los matrimonios burgueses de estas obras: Elena y Ludovico, Aurea y Rebeco, donde el novio acalla las preocupaciones de la mujer, los Señores Prat o Don León y Marina, donde la mentira se convierte en el motor principal de la acción.

A esta idea del matrimonio como una farsa llena de hipocresía apunta también la revisión que la Marquesa de *Francisca Alegre* y *Olé* hace de la unión con su ex marido: «En el matrimonio no hay que ser demasiado exigente. Yo fui feliz con mi marido porque hacía como que lo creía todo [...] Creía que me engañaba, pero, en realidad no me engañó nunca, puesto que yo me enteré siempre de todos sus líos» (44). La señora es muy consciente de la falla en la convención, por lo que no parece interesada en repetir la decisión de casarse: «Por eso no me volví a casar, y resolví el problema trayéndome a casa un perro, un loro y un gato [...] El perro está siempre gruñendo, el loro se pasa el día diciendo palabrotas y el gato se va todas las noches y vuelve a las tantas. Total: igual que cualquier marido» (45).

En las piezas del escritor destaca el nefasto tratamiento de la entidad

---

104 Esta ruptura supone la caída de Kety en la ortodoxia más férrea y paternalista al precipitar el ascenso de Robert, el cual es lo contrario de un Tony amoroso, confiado y de ideas modernas, como muestra su afirmación: «Mi novia no es un inconveniente...Es una chica alegre, inteligente...» (Acto II, 21).

matrimonial, que aparece como el medio de subyugación del ser humano a los valores burgueses, de alienación y de eliminación de su individualidad. La crítica se hace explícita a lo largo de todo *Guillermo Hotel*, por ejemplo:

ALBERTO.— [...] Si le conociera diría que tiene mucho defectos.

ELENA.— ¿Y qué defecto es ese?

ALBERTO.— Querer casarse con usted.

ELENA.— ¡Claro! Como usted es enemigo del matrimonio... (13)

RAIMUNDO.— (*A su mujer*) Este chico me parece más aburrido que una ostra.

EUGENIA.— Por eso no creo que hagan mala pareja. Él, una ostra, y ella, una perla. (32)

El matrimonio se vuelve alienante para cualquiera que entre en él, como demuestra la afirmación de Ludovico: «Elena, volvamos a lo nuestro; yo te quiero y deseo hacerte feliz. Estoy dispuesto a no enfadarme por nada, a no sorprenderme de nada y a hacer tu voluntad» (42); corroborando, con ello, el miedo de Alberto a casarse, dado que las mujeres son dominantes y caprichosas.

De manera similar, Rebeco es un hombre prosaico y con una concepción opresiva del matrimonio, basada en las apariencias; tras una larga discusión en la que Aurea se muestra abiertamente disgustada con su forma de ver la vida, el galán zanja: «No envenenemos este momento con discusiones inútiles. Ahora ya podemos ser felices... [...] Nos casaremos enseguida y viviremos una vida tranquila y sin preocupaciones» (25 Acto III). Justo lo opuesto a lo que ella desea, que es una vida llena de poesía y aventura: «AUREA.— (como un eco) Un vida tranquila y sin preocupaciones... [...] REBECO.— ¿No te atrae una vida tranquila? [...] AUREA.— ¡Sálvame, Armando, sálvame!» (Acto III, 25–26).

La mayor crítica al matrimonio en *Rebeco* se realiza a través del Sr. y la Sra. Prat. Ellos son la perfecta representación del matrimonio como convención, donde ambos son ajenos a cualquier demostración amorosa y el marido es dominado por una mujer controladora, en una situación asfixiante, en el que el único escape es el café:

*La señora de Prat es una señora que habla por ella y por su marido* (4 Acto II)

SRA. PRAT.— No, Enrique, nada de café. Recuerda que el médico te ha dicho que el café no te perjudica.

(*[...] el Mayordomo ofrece cigarros. El Sr Prat va a coger uno pero su mujer también se lo impide*)

No, Enrique tampoco fuma puro. (Acto II, 6)

SRA. PRAT.—Eso es un razonamiento absurdo. Ustedes van al café para poder toser y tirar las

cenizas en cualquier parte (Acto II, 8)

SRA. PRAT.— No, Enrique, no. No fue Rossini, fue Paganini.

[...]

No, Enrique, no. No era en el piano, era en el violín.

[...]

No, maridito, no. Ya no te acuerdas. Era Paganini el que se disponía a interpretar, en el violín, una partitura de Wagner. (Acto II, 10–11)

SRA. PRAT.— Los maridos no conocían a sus esposas hasta muchos años después de casados.

CONDE.— Entonces como ahora. (Acto II, 17)

Los maridos, por su parte, son individuos pusilánimes e ignorantes.

*Romeo y Julieta Martínez* mantiene la crítica anti matrimonial: Dña. Josefina afirma con orgullo que su marido «si no hubiera sido por mí, sabe Dios si a estas horas no sería un sabio; pero afortunadamente me conoció a mí a tiempo.» (7); por lo tanto, el casamiento se ve, de nuevo, como un estado empobrecedor. Así, Julieta en su rebelión, rechazará a su novio Fernando en pro de un futuro vital y un amor pleno, como Elena en *Guillermo Hotel* o a Aurea en *Rebeco*.

Será la propia Paquita, De *Francisca Alegre y Olé*, la que, a través de sus miedos a casarse con Bernardino, resume el matrimonio burgués como una imposición, aburrida y falsa, que despoja al individuo de su libertad. Ninguno de los otros personajes, ni su madre ni su padre ni su abuela la Marquesa (todos ellos más insertos en el sistema que Paquita) serán capaces de darle una visión más positiva del matrimonio. («PAQUITA.— No sé, no sé... He sido tan feliz sin nadie que quisiera imponerme su voluntad; sin hacer más que lo que se me antojaba... Ahora todo será diferente» (17); «DOÑA PAULA.— Claro que sí... De todas maneras, ¿qué más da que te cases con Bernardino que con otro? Los maridos son como los huéspedes y los días de lluvia: al tercer día cansan (19)»; «DON FRANCISCO.— ¿Y qué es el matrimonio más que una pesca? DOÑA PAULA.— ¡Qué hombre!... ¿Por qué me casaría yo contigo? D. FRANCISCO.— Ganas de molestar» (19)). Paquita llega a explicitar de forma contundente que el matrimonio no es un producto del amor, sino un producto de la concepción social, un paso aprendido:

DOÑA PAULA.— Pero si estabas decidida a casarte...

PAQUITA.— Estaba decidida porque todas las mujeres nos queremos casar como nos queremos vestir de asturianas cuando somos pequeñas, sin saber por qué. Acaso por tener un aparador nuevo, o para que nos llamen doña Paca, o para cambiar de huevos fritos. (18)

*Cinco mujeres nada menos* nos deja otra visión más desencantada del



matrimonio: la única forma de que el personaje no esté sujeto a los dictados de unos y otros (ya sea Lali, el mexicano o Don Ramón) es que decida no casarse con ninguna de las cinco mujeres y escoja la soledad. De esta manera el matrimonio se yergue como un paso obligado en la cosmovisión burguesa pero que supone la infelicidad de los contrayentes. Aparece como una simple transacción económica, en la relación de Rodolfo con Ernestina, una coacción de la libertad, en el caso del matrimonio con Chucha, o un matrimonio sin amor, en el caso de Lali.

En *Una noche en Miami*, aunque el viaje de Kety se encamina hacia las formas burguesas más encorsetadas (a través de su relación amorosa con Robert), la obra mantiene la crítica de la entidad matrimonial, que es definida por la propia Tía Thompson como una mera acción mercantil:

MARION.— [...] Ya ves Miss Walter se casas dentro de unos días por cuarta vez.

TÍA.— Pero es que creo que Miss Walter está juntando para comprarse un rancho (Acto II, 5)

Robert es tan representante de la ideología burguesa que tras haber conseguido que Kety se muestre interesada por él, añade:

ROBERT.— Me caso con una condición.

KETY.— ¿Cuál?...

ROBERT.— Que nuestro matrimonio será, tan solo, matrimonio de apariencia... (Acto III, 25).

Una vez que este y Kety se confiesen su amor, ella pasa a engrosar el grupo de las esposas burguesas tradicionales, volviéndose mandona, cascarrabias y controladora, a imagen de la Sra. Prat:

KETY.— Bueno, ya es bastante. Y ahora, nos vamos de este hotel. Al amanecer sale un tren. Tenemos el tiempo justo para hacer nuestros equipajes [...] Toma. Vete guardando estas cosas... [...] ¿Qué miras?..." (Acto III, 26 – 27).

KETY.— No sabe usted el carácter que tengo.

ROBERT.— ¿Malo?

KETY.— Malo, no, variable... (*Robert hace un gesto tranquilizándose*)...Unas veces estoy insoportable y otras, en cambio, no hay quien me aguante." (Acto III, 22)

Ante este panorama, la rebelión de los protagonistas de *Tono* para mantenerse al margen de la convención evidencia su marginalidad respecto al sistema burgués y su apuesta por una concepción del amor y el matrimonio idealista.

A pesar de esto, la visión del amor será más cínica en la obra de *Tono* que en el cine mudo. Esto sucede en gran medida porque en *Tono* siempre subyace un reajuste irónico, ya que, como advierte Alás-Brun «el amor nunca es presentado como una solución redentora a ultranza» (1995: 91) en la comedia del disparate. De modo que se introduce cierto escepticismo que altera lo que en principio podría entenderse como un final amable, amoroso, complaciente y poco arriesgado; un último ajuste de cuentas de una sociedad que no acepta y que todavía somete a los protagonistas, a pesar de sus intentos de escapar a ella. Rafael Morales habla (en torno a la influencia del cine en la teoría dramaturgica de Meyerhold) de la asunción de una estructuración narrativa dedicada a evitar, a imagen del cine, un desenlace completamente cerrado (2003: 46); para ello, el séptimo arte optaría por una multiplicación de los enredos. En este caso, las obras de nuestro dramaturgo desarrollan un tratamiento similar, pues sugieren posiciones variadas en torno al argumento y en el final, lejos de aportar una solución cerrada, ahondan en los interrogantes abiertos a lo largo de la pieza, como veremos en este capítulo.

En el cine mudo el amor se presenta, a primera vista, como el medio de redención del personaje marginado, cuyos esfuerzos van dirigidos, en última instancia, a ganarse el corazón de la chica. Con todo, esta afirmación debe matizarse ya que esa supuesta alabanza de un amor redentor es engañosa, hasta el punto de que se puede concluir que las posiciones entre cine y teatro no resultan tan opuestas. Observemos que los protagonistas del cine mudo, marginados del sistema, no luchan por el amor de la mujer, su meta no es alcanzar un amor que les salve de la marginación, sino que ya cuentan con el cariño de esa persona y lo que deben conseguir para disfrutarlo es entrar en la sociedad, hacer que el mundo burgués les acepte. Es la realidad circundante de la mujer, que sí se encuentra inmersa en los convencionalismos, la que tiene que aprobarlos, aunque su fin último no es entrar en la sociedad sino amar a la mujer. Esto se ve especialmente bien en la obra de Buster Keaton, concretamente en *Las tres edades*, donde el personaje debe demostrar su valía ante la familia de la chica en tres épocas diferentes (la Edad de Piedra, Roma y la Edad Moderna) o en *El hombre mosca*.

De modo que aunque cine y teatro culminan con el aparente triunfo del amor, siempre subyace cierta ironía amarga, en la que el éxito supone la claudicación y el sobresfuerzo del personaje; así, *El tenorio tímido* acepta que su libro sea vendido como obra de humor, contra su deseo, para optar a los 3000 dólares que la editorial le ofrece y que le dotan de una posición acorde con la de la mujer que ama (56:12). Otro caso muy

claro es Harold en *El hombre mosca*: su novia lo ama pero el muchacho debe tener éxito para poder casarse (03:07). De modo que el personaje escala el edificio, poniendo su integridad física en peligro, para ganarse una posición social y económica que le permita culminar su amor. Son unos personajes cuyo amor idílico no es suficiente, sino que debe ajustarse a los principios que establece la sociedad burguesa, como ocurrirá con Paquita y Olegario en *Tono*. Esta idea burguesa de «validez» (laboral, genérica, económica, etc.) subyace en los impedimentos de muchas de las parejas de *Tono* (Alberto y Elena, Paquita y Olegario, Julieta y Romeo o algunas secundarias en obras más tardías como Ramona y el Fontanero de *Cinco mujeres nada menos* o Philip y Marion en *Una noche en Miami*).

Como consecuencia de este continuo sobreesfuerzo, abundan las situaciones de fracaso, aunque esto no hace que el personaje, dotado del empeño infantil, desista<sup>105</sup>. Como se ve en Charlot cuando vuelve a visitar a la florista tras su etapa en la cárcel, en Harold Lloyd, que no cesa empeño de ascender, ni en éxito económico ni en la subida del edificio, o en Keaton que no se da por vencido con la amada, a pesar de que su familia quiere matarlo. También somos espectadores del fracaso en *Tono*, en algunos incluso un último giro irónico lo hace definitivo; en este sentido el caso más amargo quizá sea el de Aurora, que acaba viviendo la mentira que ella misma ha impulsado.

En general los fracasos del cine mudo, van paliados por un final mucho más amable. Aun así en *El hombre mosca* el amor de la mujer parece un premio ridículo en comparación con los minutos de angustia que el personaje acaba de vivir en la subida del edificio. Por si fuera poco, el último plano nos lo muestra marchándose descalzo cuando sus zapatos se enganchan en alquitrán (Figura 12); así por mucho dinero que haya conseguido, sigue siendo un personaje torpe, fuera de la



**Figura 12:** *El hombre mosca*  
(Newmeyer y Taylor, 1923:  
01:13:04)

<sup>105</sup> Emilio Peral Vega apunta al paralelismo de Charlot con Pierrot en tanto que comparten «su condición de disidente, su capacidad de transformación de la realidad en pro de un sueño ajeno a ella, su expresividad en el silencio, la comicidad más hilarante unida al trágico sentir del sufrimiento y hasta, por qué no decirlo, el tinte blanco del rostro» (Peral, 2008: 117-118). Este paralelismo es también extrapolable a otros de nuestros protagonistas con los que comparte la marginalidad de un mundo «empeñado en convertirlo en un pelele más al servicio de los intereses burgueses» y «condenado siempre a debatirse entre el ideal de amor [...] y la realidad» (14). Carecen, eso sí, de la parte más semintelaioide y poética del enamorado de la luna y víctima de una mujer engañosa.

ortodoxia.

La visión del amor que se nos da al inicio de *Rebeco* coincide con la mirada desilusionada que expresa Aurea a lo largo de la obra: en boca de la baronesa, la sociedad burguesa propone un amor acordado, en nada espontáneo, un sucedáneo creado y fingido del amor real:

ARMANDO.— ¿Y qué pinto yo en todo esto?

BARONESA.— Usted puede ser esa segunda fuerte emoción amorosa. (Acto I,13).

Sin embargo, la visión final es menos cínica que en otras obras, gracias a la victoria del amor de la pareja principal. Porque si bien la concepción amorosa en la que se da su primer encuentro coincide con la visión preparada y ficticia de la burguesía, los personajes consiguen huir de esta y crear su propia historia de amor, al margen de la identidad de Rebeco: para que Armando tenga opción a un amor auténtico, debe reafirmar su yo, incluso si ello conlleva que Aurea lo rechace; y al hacerlo vencen a la convención. Esta obra se acerca entonces a la visión del cine mudo, más amable con los enamorados.

Algo parecido ocurre con *Francisca Alegre y Olé*, donde triunfa un amor espontáneo e ideal. En ambos personajes, tanto en Paquita como en Olegario, es constante un discurso ajeno a la retórica social del amor y el matrimonio. Paquita argumenta en su discusión con Bernardino: «¿Hubieras preferido que me hubiese casado sin quererte?... No, no es posible. Recapacita y piensa lo que habría sido nuestro matrimonio» (76). De forma similar, en el acto anterior, Olegario se ha mostrado contrario a las ideas tópicas de la Marquesa sobre el matrimonio:

OLEGARIO.— Creo que usted puede confiar en mí, abuelita. De ahora en adelante dedicaré toda mi vida a querer a Paquita.

MARQUESA.— Eso tampoco es necesario [...] A las mujeres nos gustan los hombres desiguales [...] Incluso preferimos lo que han tenido muchas aventuras [...]

OLEAGRIO.— No niego que yo las he tenido pero estoy seguro que para mí ya no existirá nunca más que mi mujer.

[...]

MARQUESA.— [...] Todos los hombres son iguales

OLEAGRIO.— Todos, no. (44)

No están dispuestos a que su amor sea convencional. Sin embargo, si bien la protagonista se libera del matrimonio con el insulso Bernardino, su amor por Olegario

no es suficiente para anular el peso de la ortodoxia social. Igual que veíamos en las cintas de Harold Lloyd, ni siquiera el amor más puro puede sobreponerse a los dictados de la norma. El personaje debe esforzarse y doblegarse a los dictados de la norma, ya que, para entrar dentro de lo aceptado, ambos deben cambiar sus papeles genéricos; su amor solo es posible porque Francisca, que figura en el registro burgués como un niño, ha encontrado a Olegario, que está registrado como una niña.

El final de *Guillermo Hotel*, podría entenderse como prueba del triunfo del amor; incluso como un éxito de la tradición, que parece hacer claudicar a dos personajes para que acepten felices el matrimonio. Si bien es cierto que, como ya había ocurrido en *Tres sombreros de copa* de Mihura, la convención parece acabar imponiéndose a la individualidad del personaje de Alberto (que se acaba casando y entrando en el sistema), no implica que se produzca una socialización al uso de los personajes ni que el matrimonio se yerga como elemento redentor de los marginados. Ya que *Tono* introduce un contrapunto final que rompe el ambiente sentimentaloides y amable:

ELENA.— [...] Pero suba inmediatamente porque no puedo vivir sin usted.

[...]

ALBERTO.— ¡Ah! Un momento... ¿Cómo te llamas?

ELENA.— Elena. ¿Y tú?

ALBERTO.— Yo, Alberto. (65)

En esta última acrobacia deshace el idealismo amoroso y la lógica del cortejo, donde el primer paso para el conocimiento del otro es el nombre, dador de identidad en el mundo burgués (como se ve en el caso del ladrón Mercedes y en Armando en la obra *Rebeco*). Así, no deja de ser irónico que Elena esté enamorada y vaya a casarse con un hombre del que ni siquiera sabe el nombre.

El amor es un tema central en la obra de *Romeo y Julieta Martínez*; no en vano comparte intertextualidad con una de las grandes tragedias amorosas de la Literatura universal. Se ha hablado ya del idealismo y el romanticismo que defiende la fantasiosa protagonista y que la deja fuera de lo convencional. Su anhelo por un amor apasionado y desgarrador con el espíritu de Romeo es el que la lleva a revisar y rechazar el camino sencillo y preestablecido del matrimonio con Fernando. Sin embargo, el final de la obra hace gala de nuevo de la ironía de *Tono* al aceptar, Julieta, a Fernando una vez que toma el rostro de Romeo. Ya no existirá ninguna reserva ideológica, que presenta varios interrogantes: ¿el rechazo del Fernando primero era realmente por una cuestión de

concepción vital o por cuestiones más materiales como la apariencia? Esto nos hace releer la conversación inicial con otros ojos:

FERNANDO.— [...] ¿qué esperamos para casarnos?

JULIETA.— A que tú tengas resuelta la vida.

FERNANDO.—Por ahora podríamos vivir modestamente. ( 12)

Hasta aquí las razones parecen económicas, pero los cálculos de Fernando muestran que eso no es un problema, con lo que unido al diálogo sobre cómo Julieta espera más pasión de la vida, el dinero no parece más que una excusa para rechazarle. Pero este giro siembra la duda: ¿acaso ella está completamente inmersa en los valores materialistas del sistema? Con este golpe magistral, *Tono* no solo pone en duda el amor por ambos hombres, Fernando y Romeo, sino también la motivación vital de la propia Julieta.

Igual que para esta última, en la concepción vital de Rufa el amor es esencial. Durante toda la obra no expresa ningún deseo de casarse, pero sí de encontrar el Amor; de hecho toda su fantasía gira en torno a la creación de amantes con los que vivir nuevas aventuras. Ansía una vida llena de posibilidades amorosas que los encorsetados patrones sociales le niegan por su edad. La obra parece culminar el anhelo de la protagonista; sin embargo, en un nuevo giro, se pone en entredicho el triunfo del sentimiento ideal, cuando el enamoramiento de Don Ramón queda reducido a una mera transacción comercial a través del matrimonio:

FERNANDA.— (*A su hermano.*) Pero, ¿verdaderamente crees que esta mujer tiene interés?

DON RAMÓN.— Por lo menos tiene capital. (84)

Además es una solución que se presenta repentina: a la Tía, igual de bien le parecía amar a uno de los Agapitos que al señor Becerra. Por tanto, Rufa se descubre enamorada de la idea, más que del amante<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Al hablar de la Tía resulta imposible no acordarse de Florita Trevélez de *La señorita de Trevélez*, de Arniches. Esta última, tan ansiosa de amor romántico y tan soñadora, es, en su madurez, el blanco del escarmiento perpetrado por Guasa-Club, que se muestra indolente ante la ingenuidad de la señora y no solo le presenta un pretendiente, sino dos: Numerino Galán y Pablito Picavea. Estos, como los Agapitos en la obra de *Tono*, se pelean por Florita que, atónita, cree haber conseguido el amor que tanto esperaba. El final de Arniches, sin embargo, no llega a consumar la burla a ojos del personaje, pues Don Marcelino y su protector hermano deciden que «la burla humilla, degrada. Proyecta un viaje, te la llevas y estás ausentes algún tiempo. Y ahora, si te parece, la diremos que no has podido evitar el duelo; que Galán está herido; que aceptó la condición de Picavea; que no vuelva a pensar en él» (Arniches, 1969: 101). No obstante, este cierre resulta más trágico que el de *Tono*, pues se mantiene a la protagonista al margen, en la ignorancia, y no se le da opción a conformarse con ningún otro amor.

Por supuesto, la concepción del amor de *¡Qué «bollo» es vivir!* va ligada a la feroz crítica del matrimonio burgués, donde nadie ha escogido la unión por la razón amorosa: los padres de Aurora deseaban un esposo pelele y el propio cónyuge ansiaba el enlace para poder estar en calma, sin tener que disimular su ignorancia ni su falta de ambición vital.

Frente a este panorama, Aurora se aferra a la idea del amor romántico y apasionado, con lo que no encuentra hueco en los convencionalismos amorosos y matrimoniales de la sociedad:

AURORA.– (Llorando) – Porque a ti lo que te pasa es que ya no me quieres...Si me quisieras, no pensarías en leer el periódico, ni en fumar, ni tomar café. [...] ¿Tú crees que Romeo dejaría a Julieta para irse al círculo?

RAMÍREZ.– Es que entonces no había círculos y, además, la gente era tonta.

AURORA.– ¿Quieres decir que el amor es una tontería?

RAMÍREZ.– No: dos” (96)

Este fragmento manifiesta la gran distancia entre las concepciones vitales de ambos: uno materialista y la otra idealista. El amor aquí no socializa, ni reúne a los personajes, como en otras obras de *Tono* o en el cine, sino que los separa en bandos opuestos; incluso cuando ella intenta someterse a los usos sociales, la paz no dura demasiado:

AURORA– Claro que sí. ¿Cuándo te he prohibido yo que leas el periódico? (*Ante una mirada de él, ella rectifica el tono.*) Yo mientras tanto, trabajaré en tu calcetín. (*Ramírez se sienta, coge su periódico, y lee, Aurora, mientras tanto saca un calcetín larguísimo y empieza a hacer punto. Una pausa.*) ¿Sabes que me he comprado un bolso?

[...]

Ahí te quedas. Lee, lee todo lo que quieras y ojalá que esa lectura te siente muy mal al hígado.

(*Sale furiosísima, quitándole antes el periódico violentamente*) (97–98)

Aurora está abocada a permanecer casada con la antítesis de sus anhelos, con el galán en vez de con el hombre apasionado, que aquí está prácticamente ausente, pues Rolando no es nunca una opción amorosa para Aurora, ya que se encuentra irremediablemente enamorado de su hermana. Esta obra, por tanto, se separa completamente de los triunfos amorosos del cine mudo y el reajuste final, lejos de los apuntes irónicos de otros títulos de *Tono*, da paso a un final amargo.

También ya alejado del ideal amoroso del cine es el tratamiento de este en *Cinco*

*mujeres nada menos*. No parece haber ninguna razón amorosa para las relaciones que se establecen en la obra; lo único que parece cierto es que el miedo al pistolón de Ponciano es la única razón que lleva a Don Rodolfo a aceptar su matrimonio con Chucha y que el protagonista no siente ningún amor por ninguna de las mujeres a su alcance, ni siquiera lamenta perder a Lali después de veinte años de relación.

PONCIANO.— Ándele, que todo está en paz. Doña Lali y yo nos contraeremos

RODOLFO.—¿Que se...? ¿Qué?...¿Ha dicho usted?...

PONCIANO.— Que contraemos matrimonio.

RODOLFO.—¡Vaya, menos mal! Al fin se puede respirar (Acto II, 26)

Tampoco Don Rodolfo se acuerda de reparaciones a su honor cuando al final Ernestina decide casarse con Pepito:

Ernestina.— (*Hablando sobre Pepito*) ¡No le agredas, papá! Que ya no es tenedor.

PEPITO.— Me han ascendido a secretario General.

D. RAMÓN.— Eso es otra cosa. ¿Y te han subido el sueldo?

PEPITO.—¡Ya lo creo que me lo han subido! [...]

D. RAMÓN.— Eso es lo principal.

LALI.— Entonces celebraremos las tres bodas en el mismo día

RODOLFO.—¡Eso, es! ¡En globo, en globo! (Acto III, 29)

Y finalmente no pone objeción alguna a casarse con Chucha, a pesar de que durante toda la obra ha estado rechazándola:

PONCIANO.— (*A Rodolfo*) Le felicito, viejo. No es porque sea mi sobrina pero es bien chula. ¿Estará usted contento?

RODOLFO.— ¡Pues cómo no! Bueno está lo bueno y ándele ya, manito!» (Acto III, 30).

Lo mismo le da una mujer que otra, Rodolfo no parece sentir amor por nadie. Su voluntad de matrimonio es producto de la obediencia a las normas sociales, el paso que una persona dentro del sistema debe dar.

Por supuesto, entre el resto de personajes (salvo entre Ernestina y Pepito), perfectos representantes de la convención burguesa, las relaciones tampoco se basan en un amor puro, sino que es repentino, cambiante y melodramático:

CHUCHA.— ¡Ay Virgen de Guadalupe! ¡Se casa! ¡Ja, ja, ja ,ja ,ja...!

PONCIANO.— Es una ataque de nervios. Ahora perderá el conocimiento

(*Chucha lanza una nueva carcajada que va extinguiéndose hasta quedar sin conocimiento*)  
(Acto I, 19)



CHUCHA.- Si este hombre no es para mí, seré ermitaña (Acto I, 27)

PONCIANO.- (*Arrodillándose*) [...] Señora, la amo

LALI.- ¿Qué dice usted?

PONCIANO.- Digo que la amo. Desde el primer día que la vi, que ha sido hoy por cierto. (Acto I, 30)

LALI.- [A Rodolfo] Entonces, responde ¿estás libre?

[...]Pues si vas a encerrar cuenta conmigo, porque llevo la misma dirección.

[...]Eso o... (*Saca una pistola*) te borro. (Acto II, 15)

LALI.- [...] Pues que estoy dispuesta a ser...

PONCIANO.- ¡Ay, patronsita! ¿Es cierto que usted sería capaz de ser la señora de Moreno?

LALI.- Hay muchas posibilidades. (Acto III, 24)

CHUCHA.- ¡Quieto, tiito! Lo he pensado mejor, y a mí quien verdaderamente me gusta es este señor [por Don Ramón]. (Acto III, p 33)

SEÑORA.- Desde el malhadado día en que vino usted a ubicarse en nuestro común inmueble, le amo vehementemente, pero silenciosamente. (Acto III, 35)

De este modo la obra presenta el amor como una falsificación del idealismo y la individualidad que observamos en los protagonistas del cine mudo o en Ernesto, Olegario, Elena, Julieta, Paquita e incluso Rufa.

Por último, en *Una noche en Miami*, el amor se convierte en la herramienta para hacer claudicar a la persona independiente<sup>107</sup>. Aquí, el amor enlaza con la visión más negativa del matrimonio y aparece como una subyugación del personaje a un sistema empobrecedor: Kety se une a un hombre estancado en las formas, cuyo amor nada tiene que ver con el amor generoso y algo iluso de otras parejas, sino que se presenta como una versión afeada y materialista:

PHILLIP.- [...] Pero me parece que está usted muy interesado por esa señorita.

ROBERT.- Lo estaba...

PHILIP.- Pues por mí no se preocupe. Le dejo el camino libre.

ROBERT.- Muy altruista, pero no acostumbro a enamorarme de señoras de segunda mano.

107 La ironía de la elección de Kety es aún mayor cuando aparece en escena Tony, el prometido, que se muestra amoroso, confiado y de ideas modernas: «Mi novia no es un inconveniente...Es una chica alegre, inteligente...Podemos salir los tres juntos» (Acto II, 21).

El acto III, sin embargo, les muestra siendo víctimas de la convención social, la cual ahoga incluso a los inocentes, del mismo modo que obliga a los personajes del cine mudo al sobreesfuerzo: «TONY.- Y excuso decirte lo que contará por ahí mañana esa señora imbécil de los bigudíes.» (Acto III, 14)

TONY.- [...] (*A Kety*) ¿Ves lo que has conseguido?...

KETY.- Pero, en cambio, he demostrado que soy inocente" (Acto III, 17)

TONY.- ¡Yo no soy tu prometido!

KETY.- ¿Qué quieres decir? TONY.- Quiero decir que, tú y yo, ya no podemos casarnos" (Acto III, 20).

PHILIP.— Es usted demasiado puritano.

[...]

ROBERT.— De todas maneras es posible que usted lleve razón y que yo sea demasiado puritano. Y esa señorita, pues para una aventura no está el todo mal. (Acto II, 11).

El sentimiento queda degradado bajo los prejuicios y los parámetros de lo socialmente correcto; Robert muestra a su enamorada deshumanizada y devaluada como si de un objeto se tratase<sup>108</sup>.

El triunfo de este amor se opone frontalmente a la visión idealizada de la enamorada que tienen los protagonistas de *Luces de la ciudad*, *El moderno Sherlock Holmes* o *El tenorio tímido*, que quedan anonadados ante las muchachas (Figura 13).



**Figura 13:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 49:20), *El moderno Sherlock Holmes* (Buster, 1924: 08:40), *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 18:50)

### 3.2. El montaje y la construcción del espacio.

Los avances en el montaje supusieron la necesidad de una planificación previa a la grabación. A diferencia de la técnica de montaje efectista y de choque de los realizadores soviéticos, Hollywood optó por la invisibilidad, a través de un montaje transparente que tampoco desestimó las investigaciones de los otros, siempre y cuando concluyeran en aportar sutileza y facilitar la accesibilidad de la narración. A partir de

---

108 Esta devaluación de la enamorada se ve también en el caso de *Algo flota sobre Pepe*, donde Don León ninguna a su mujer una y otra vez con mentiras. Incluso el final melodramático, en el que el protagonista en un acto hiperbólico de muestra de amor intenta congraciarse con Doña Marina, está lejos del arrepentimiento y la pureza del sentimiento, sino que es una actuación falsa con la que pretende perpetuar el status quo.

estas premisas se creó, entre 1920 y 1926, el estilo clásico del montaje hollywoodiense (Pinel, 2004: 40).

Así, el uso de las técnicas de montaje quedó supeditado no a la voluntad de expresión sino a las necesidades narrativas. Su esfuerzo se canalizó en ocultar el dirigismo y la mano del realizador. Sánchez-Biosca, en *El montaje cinematográfico: Teoría y análisis*, apunta también en esta dirección al insistir en la búsqueda de unidad como rasgo definitorio de este estilo. Para él, el montaje en Hollywood consiste precisamente en la ocultación de la existencia de ese montaje, y su borrado mediante el *raccord*, que aprovecha el movimiento para cortar el plano. Surge entonces un cine analítico basado en la fragmentación de planos; podría parecer una acción contradictoria incrementar los fragmentos si el objetivo era «invisibilizar» la tarea de montaje, sin embargo lo que se pretendía era terminar con «la continuidad perceptiva espacial y del tratamiento ininterrumpido del tiempo» (Sánchez-Biosca, 2010: 126) para crear una continuidad que recogiese la pluralidad de miradas sobre una misma escena (gracias a la fragmentación) y posibilitase una continuidad en la que los elementos de la narración (espacio, tiempo y acción), quedasen liberados de sus referentes reales, edificando el suyo propio. En este proceso se produce una naturalización del montaje, con lo que el espectador recibe una ilusión de autonomía para desarrollar su interpretación, que es, sin embargo, dirigida y acortada por la motivación interna de los planos y donde espacio y tiempo, a su vez, han sido supeditados a las necesidades diegéticas.

Recuerda Pinel que el proceso de cortado y ensamblado será el que permita jugar con la relación entre el tiempo del rodaje, el tiempo que se representa en la historia, y el tiempo que percibe el público; los cortes establecerán la continuidad, las elipsis breves y las pequeñas alteraciones cronológicas (*flashback* y *flashforwards*) (2004: 41). En la voluntad de manejo del tiempo, son comunes por tanto, tanto en cine como en teatro, las elipsis motivadas por el devenir de la narración, que suelen recoger pequeños lapsos de tiempo. Sin embargo, para periodos más duraderos, el cine recurrirá a la introducción de recursos gráficos,



**Figura 14:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 01:16:37)

como el fundido a negro, los intertítulos, las cortinillas, etc. Ejemplo de ello es el calendario deshojándose en *Luces de la ciudad*, que se sobreimpresiona con la puerta de

la prisión, para explicar el paso de Charlot por la cárcel (Figura 14).

En el teatro será el cambio de acto el que a menudo recoja los saltos temporales, como vemos en *Rebeco*. Aquí, los pasos de un acto a otro se utilizan para realizar el cambio de estación, las cuales quedan definidas a través del cambiante paisaje exterior en las acotaciones de apertura. Así, el primer acto se sitúa en el invierno, el segundo, en primavera y el tercero de nuevo en invierno, con lo que el espectador intuye el paso de un año.

En cuanto al ritmo del filme, depende de la longitud de los planos, que, como explica Pinel, «varía en función de un importante número de factores: “tamaño” relativo, riqueza iconográfica y dramática, legibilidad, movimientos internos y externos...» (2004: 41 – 42). Este ritmo se combina con la duración experimentada por el espectador. Así por ejemplo, en *Luces de la ciudad* el ritmo se acelera sustancialmente en las escenas en las que el protagonista pretende formar parte del rito social, como en el club o en la fiesta (cf. vídeo 28). El largometraje conjuga un montaje acelerado, de planos largos, en los que el personaje aparece fuera de sí, como un autómatas, un pelele que no acierta más que a dejarse llevar; en oposición a un montaje pausado, de planos medios y cortos, en los que aparece la auténtica personalidad del vagabundo y donde se muestran al detalle las emociones de los implicados en escena. Este ejemplo es buena prueba de la actividad de la cámara como parte de la acción, ya que, como recuerda Karel Resiz, a tenor de los avances de Griffith, el movimiento de la cámara permitió dotar de mayor psicología al personaje con los diferentes planos:

Allí donde la cámara de Porter hubiese permanecido a una distancia fija (o sea, en plano general), la de Griffith entraba a formar parte de la acción de un modo decidido y positivo [...] Para mostrar las expresiones faciales del actor con un mayor detalle, era preciso acercar la cámara a su rostro. (1980: 24)

Mientras que la distancia fija de la cámara no permitía estos matices, lo que llevaba al actor a tener que sobreactuar para que al público le llegasen los pequeños cambios de emoción.

De manera similar se construye la convivencia de Armando con la familia de Aurea en *Rebeco*. El muchacho baila al son que le dicta la Baronesa en un movimiento continuo que carece de razón y de voluntad: «Póngase usted de pie (Armando se pone de pie) [...] Ande usted. (Armando da unos pasos) [...] Puede sentarse (Armando se sienta)» (Acto I, 6).

BARONESA.— [...] Yo le diré lo que tiene que hacer. Cuando ella venga se sentará en ese banco. Usted, en el momento oportuno, hará su entrada y repetirá la escena que ya le he dicho antes.

ARMANDO.— ¿Puedo añadir algo por mi cuenta?

BARONESA.— Si no se aparta usted de mis instrucciones... No olvide que, al verla por primera vez, sintió usted un choque. ¿Tiene un lápiz y papel? Apunte usted: un choque. (Acto I, 24).

*([...] Se ve claramente que Armando no sabe como encauzar la conversación. Entonces saca un papel del bolsillo y lo lee disimuladamente)*(Acto I, 26)

Estos momentos entrecortados de un personaje que finge ser otro, distan mucho de las conversaciones pausadas y sinceras con Aurea, donde el público accede al verdadero personaje y sus anhelos, y en las que acabará resultando mucho menos ridículo.

En los momentos de aumento de tensión dramática, apunta Karels Reisz, se tiende a acelerar el tempo de la narración con un acortamiento de planos (1980: 26); así se crea el efecto de suspense, el cual se introduce a partir de los avances llevados a cabo por Porter y Griffith en el montaje. Estos pretenden conseguir un control de la tensión dramática según el ensamblaje de planos, de modo que en el montaje de los fragmentos ya no solo se busca la continuidad, sino imprimir una motivación dramática a su unión (Reisz, 1980: 20). Hay diversos ejemplos de esta aceleración en el cine que nos ocupa, por ejemplo cuando Harold en *El tenorio tímido* debe llegar a tiempo para impedir la inminente boda de la muchacha, pero todo se pone en su contra: pierde el tren, no consigue contactar con la casa porque la línea está caída, se cae de un coche al que se había subido como polizone y cuando consigue un auto, se inicia una persecución. Todo este proceso se desarrolla entre su torpeza y mala suerte, que le retrasan, y la velocidad de movimientos que requiere su acción a contrarreloj; así, se da una combinación entre planos largos atropellados con planos más cortos que dilatan la consumación del objetivo, los cuales se insertan cuando necesita hablar con alguien y su tartamudez se lo impide, o pararse a convencer a alguien para que le ayude (Vídeo 31). Este alargamiento de la acción juega con la paciencia del espectador y lo mantiene en vilo, más sabiendo que es perseguido, de manera que cada paso en falso por su parte es un favor para su contrincante y el público, que se ha alineado del lado del protagonista, lo sufre. Además esta acción rápida, como también veíamos en Chaplin, aumenta la sensación de descontrol y disparate, la urgencia y los despropósitos de la escena parecen imparables a ojos del auditorio. Más adelante trataremos las dilataciones, las pausas en la resolución de un evento y las repeticiones de patrón como recurso para el refuerzo del

efecto humorístico; como veremos, la repetición de los obstáculos en el camino contribuirá a incrementar la risa, al recrearse en el choque entre las expectativas del público y la mala suerte del personaje. El acortamiento de planos es muy evidente en las persecuciones, un recurso que se puede apreciar en la de *El hombre mosca*, edificio arriba, o en las de Buster Keaton de *La ley de la hospitalidad*, campo a través, y de *El moderno Sherlock Holmes*, en motocicleta (cf. vídeo 32 y 43).

En el teatro se lleva a cabo una técnica similar en los momentos de tensión con el acortamiento de las réplicas de los personajes y una estructura de “partido de tenis” en el que el foco de atención pasa rápidamente de un personaje a otro, con un diálogo lleno de interrogaciones y exclamaciones.

ALBERTO.— ¡Qué suerte ha tenido el papirote de su novio no casándose con usted!

ELENA.— ¿Cómo le ha llamado?

ALBERTO.— Papirote, porro, bucéfalo...

ELENA.— A Ludovico no tiene usted por qué insultarle!

ALBERTO.— Yo insulto a Ludovico y a quien me da la gana

ELENA.— ¡Grosero! ¡Más que grosero!

ALBERTO.— (*Amenazador*) ¡Señorita!

ELENA.— ¡Es usted un cobarde! ¡Un cobarde! Se atreve conmigo, porque soy una pobre mujer indefensa.

ALBERTO.— ¡Señorita, que pierdo los estribos!

ELENA.— Por mí puede usted perder los estribos...¿qué palabra ha dicho usted antes?

ALBERTO.— Papirote.

ELENA.— ¡Pues por mí puede perder los estribos, papirote!

ALBERTO.— ¿Yo papirote?

ELENA.— Sí, señor, usted es un papirtote y un...¿Cómo era lo otro?

ALBERTO.— Porro.

ELENA.— Pues bien, es usted eso... y, además tonto.

ALBERTO.— (*Amenazándola*) ¿Yo tonto? ¿Yo todo eso? (*Guillermo Hotel*, 61)

JULIETA.— ¿Y ese era tu amor? ¿y tú eras el hombre que yo había elegido?

FERNANDO.— Es que...

JULIETA.— (*Furiosa*) ¡Basta y basta!

FERNANDO.— (*Más furioso.*) ¡Pues no basta, ea!

JULIETA.— ¿Me amenazas?

FERNANDO.— (*Furiosísimo*) ¡No sé cómo no te estrangulo!

JULIETA.— ¿Asesino también?

FERNANDO.— ¡¡¡Julieta!!!

JULIETA.— ¡Fuera! ¡Fuera!

FERNANDO.— ¡Está bien! (*Romeo y Julieta Martínez, 35*)

Se utiliza el acortamiento en las conversaciones disparatadas, para dar idea de nuevo de automatismo, de velocidad imparable:

ELENA.— [...] Uno que oso llamar legal y otro que oso llamar humano...” (*Al ladrón*) ¿Se atreve usted?

LADRÓN.— Me da miedo

ELENA.— ¿Qué es lo que le da miedo?

LADRÓN.— Eso dos oso.

ELENA.— Puede usted comérselos.

LADRÓN.— ¿Cómo me voy a comer dos osos?

ELENA.— Hombre, son dos osos gramaticales. ¿Se atreve usted o no se atreve?

LADRÓN.— Por usted me atrevo a todo, pero...

ELENA.— Pero ¿qué? (*Guillermo Hotel, 45.*)

CRISTINA.— Va a ser una boda imponente.

POLITA.— ¡Bestial!

CHON.— ¿Os habéis fijado en la pulsera de pedida?

CRISTINA.— ¡Ya lo creo que nos hemos fijado! ¡Menuda pulsera!

POLITA.— Así es como hay que pedir las cosas.

CHON.— A mí más que una pulsera de pedida, me parece una pulsera de dada.

CRISTINA.— ¿Y el collar de brillantes? ¿Qué os ha parecido el collar de brillantes?

CHON.— A mí, de perlas

CRISTINA.— ¿Y los pendientes de perlas?

CHON.— También de perlas.

CRISTINA.— Parece mentira que eso lo saquen de las almejas.

POLITA.— De las ostras, Cristi, de las ostras. (*Francisca Alegre y Ole, 14*)

En este caso se aprovecha el disparate para resaltar la vacuidad de la clase burguesa, a la que estas tres señoritas representan. En los siguientes apartados, trataremos también el protagonismo de los objetos.

El montaje también será el que juegue con las tres variables espaciales del cine: el espacio del decorado, el espacio recogido por la cámara<sup>109</sup> (el encuadre) y el espacio

<sup>109</sup> En las dos primeras décadas de siglo XX, los avances en filmación irán encaminados a conseguir una mayor profundidad en el espacio cinematográfico. Noël Burch advierte que hasta 1906, y en algunos aspectos hasta 1915, la filmación del escenario se basó en: una iluminación vertical, de manera que el campo quedaba iluminado de forma homogénea; el carácter fijo del objetivo, que se colaba en una posición frontal y a la vez, en un plano horizontal; el uso del telón de fondo pintado, de manera que existía campo detrás al que el actor no podía acceder; y la colocación de los actores dispersos por la escena como en un cuadro, alejados de la cámara, es decir, en plano general y sin ningún tipo de escorzo (1987: 173). Un escorzo que hasta 1920, para Burch, no aparece. Hacia 1904, con la construcción del nuevo estudio de la productora Pathé, se comenzó a experimentar con telones de fondo amplios y barridos panorámicos de cámara, lo que aportaba cierta tridimensionalidad, igual que la introducción de tonos

del film, como espacio final, según las labores de planificación y ensamblado de los planos. Revisaremos la formación de estos espacios en las comedias de estudio durante los siguientes apartados.

### 3.2.1. El plano situacional y la creación del campo y el contracampo.

Uno de los puntos esenciales para dotar de estética cinematográfica a la obra teatral es el tratamiento del espacio a través de los planos, es decir, el espacio recogido según el encuadre de la cámara. Como bien apunta Vicente Sánchez-Biosca, los movimientos espaciales en el montaje clásico de Hollywood parten de un *establishing shoot*, un plano situacional que sirve de referencia al espectador y que permite al director fragmentar el espacio a lo largo de la película (2010:133). De manera que, una vez establecidas sus coordenadas, este ámbito espacial queda supeditado a las necesidades de la acción, facilitando el *raccord* y la posibilidad de la *elipsis*. De esta forma, incluso el fuera de campo es conocido por el público, que en cada plano puede remitirse mentalmente a un espacio superior, a un plano total; con lo que hay reversibilidad entre el campo y el contracampo, y en cualquier momento este puede cambiar, según la diégesis lo requiera (Sánchez-Biosca, 2010: 137). Gracias a este plano situacional, el espacio fragmentado se convierte en una unidad continuada dentro de la mente del espectador, que por la capacidad que se le ha dado con ese primer plano de reconstruir el total, no es consciente del dirigismo de mirada que lleva a cabo el director en la elección de planos. Esta secuencia establece en el espectador un «espacio ideal, que rara vez coincide con las unidades figurativas parciales», esto es, los planos (Sánchez-Biosca, 2010: 143).

Para entender el funcionamiento del plano situacional en el cine mudo, basta fijarse en los planos iniciales de *Luces de la ciudad* y así descubrir cómo se produce la creación del espacio y cómo superan los directores las limitaciones técnicas<sup>110</sup>. Así en el

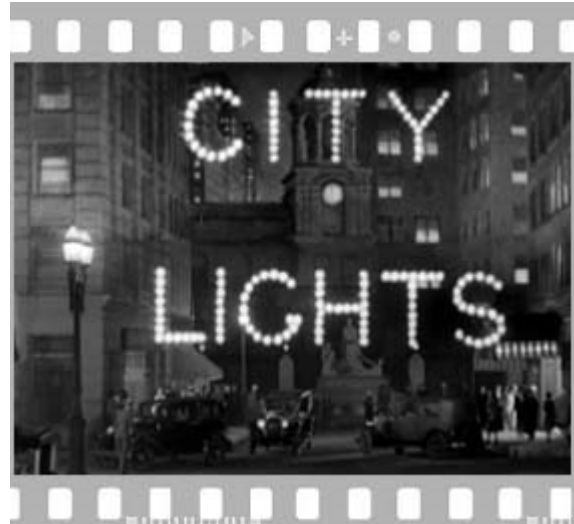
---

cromáticos (no se puede olvidar la labor de Méliès a este respecto, ni las estampaciones mecánicas de la Pathé, que permiten un mejor teñido de la película) (178-179). Además según avanzó la industria eléctrica, avanzó también la iluminación los rodajes; en 1905, la Biograph, en su estudio de Nueva York, contaba ya con una iluminación capaz de simular un día soleado en California, a partir de filas de fluorescentes que se habían colocado en paredes y techo (184). Por último, con la mayor profundidad de los decorados, también aumentó el desplazamiento de los actores de acuerdo al eje de la cámara y se fue eliminando la «costumbre de la lateralidad» (1993: 188).

110 Para la creación del plano situacional, el cine no siempre se basa en un plano general sino que recurre a otras técnicas metanarrativas para superar las limitaciones del plano largo. Así, en *Las tres edades*, Buster Keaton se vale de un libro para establecer los tres momentos en los que nos va a situar: la Edad de Piedra, la Era romana y la Edad Moderna. Este primer posicionamiento apela ya de antemano a las expectativas del lector. Expectativas que se ven materializadas en la apertura de cada momento, con



film de Charles Chaplin, el *establishing shoot* se crea a partir del propio título con la palabra «ciudad», que aparece además proyectado sobre un plano general de la urbe (Figura 15); todavía no ha aparecido ningún personaje, simplemente se muestra la vida de la ciudad, con gentes caminando y los coches pasando. Para incidir en la idea de la gran urbe, los ciudadanos aparecen como simple atrezzo, anónimos, ninguno se encuentra individualizado o detallado; lo importante es su constante movimiento, son personajes de paso, a imagen de los automóviles. Además, el film se inicia con un plano nocturno, lo que acentúa el concepto de la gran ciudad que no duerme, donde la actividad no cesa; para acompañar este dinamismo se ha escogido una música



**Figura 15:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 01:15)

que abre con un sonido similar al de una sirena, de nuevo dando idea de la situación de alerta y vaivén constante que caracterizan a esta localización. Como Sánchez-Biosca recuerda, también el sonido contribuye a la definición del macro espacio; este responde a las necesidades diegéticas y recoge el desarrollo de la obra al completo, ya sea en el campo aludido por el objetivo o en el contracampo que evoca (2010: 138). A partir de este plano situacional inicial, el espacio particular cambia, pero el público nunca pierde el referente urbano, ya que el protagonista se mueve dentro de los espacios propios de una ciudad.

Un elemento esencial para la descripción visual del espacio en este largometraje es el coche. Su presencia sirve de constante recordatorio del plano situacional, advirtiéndolo al espectador de que, a pesar del cambio de cuadro, la acción se desarrolla dentro del mismo macro espacio. Conecta, por tanto, con las implicaciones que se desprendían del plano inicial (la rapidez, el bullicio, el anonimato, etc.) y al mismo tiempo, desempeña una función de marcador temporal como oda permanente a la vida moderna. Así funciona en *Luces de la ciudad* y en *El hombre mosca*, donde se lleva a cabo un periplo por la ciudad de Los Ángeles en ambulancia (cf. vídeo 36).

---

un plano situacional donde todavía no aparecen los personajes y que nos mostrará: las cavernas y sus alrededores, Roma y una ciudad llena de rascacielos. Por tanto, el espectador se mueve, de nuevo, dentro de un espacio delimitado que va más allá de lo que el plano muestra, de lo que está dentro de campo.

De ese recordatorio a la velocidad y la vida moderna se desprende una nueva función argumental del coche como elemento que, en esta obra, insiste en la diferencia del personaje principal frente al resto de la sociedad: el vagabundo se yergue como un intruso del espacio urbano, individualizado en una dinámica mucho más pausada en contraposición al ritmo frenético de la ciudad y la masa; un personaje que en su vida real recorre los espacios de la ciudad caminando frente a su versión disfrazada de amigo del rico, que se mueve en coche (Figura 16).



**Figura 16:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 30:39; 43:05)

Además, el coche, aparte de como elemento definitorio del decorado urbano, destaca como herramienta básica en el montaje por aportar la oportunidad de elipsis. Así, el uso del automóvil en escena explica los cortes espaciales inmediatos que podrían resultar chocantes a pie, como por ejemplo el paso de la casa del rico burgués a la de la pobre ciega. Supone el momento ideal para cortar planos y llevar a cabo un *raccord* en movimiento donde el cambio de plano pase desapercibido. Es esencial, entonces, en tanto que vehículo para la introducción de la elipsis espacial y temporal; su uso culmina en la técnica del fundido<sup>111</sup>, para recuperar, en la escena posterior, al automóvil llegando al nuevo espacio. Para enlazar estas acciones entre planos el movimiento se lleva a cabo de modo que el movimiento, en el primer plano, ocupa un tercio de la pantalla mientras que en el segundo, ocupa dos tercios (cf. vídeo 27).

En *Francisca Alegre y Olé*, el coche les sirve para romper con el espacio preestablecido en la acotación del primer acto: un espacio burgués, urbano, encorsetado

---

111 Tanto el efecto de cortina y de fundido, como el uso del movimiento, humano o no, son técnicas habituales usadas en el montaje para suavizar el corte y evitar un desajuste entre emplazamientos y cambios de volúmenes.

por las normas sociales y que no permite a la protagonista llevar a cabo sus deseos de no casarse con Bernardino. La introducción del automóvil explica la elipsis hacia un fuera de campo muy alejado y contrario al plano situacional, una localización rural, en la que la norma aprendida aparece como una convención conocida pero olvidada, que ha dado lugar a una cosmovisión más laxa y humanizada, de mano de la abuela. Es en este espacio donde se admite la lógica disparatada de Olegario y donde se puede desarrollar la relación socialmente atrofiada de los jóvenes.

En el caso de *Romeo y Julieta Martínez*, la introducción del automóvil traerá la elipsis cuasi-espacial entre dos realidades: la fantástica, donde se desarrolla el amor de Romeo y Julieta Martínez; y la tangible, que representa la interacción de Julieta con el resto de personajes, burgueses, y que trata la figura de Romeo como simple producto de la imaginación romántica de la muchacha.

En estas obras, el coche hace posible un camino entre opuestos: ciudad-campo, fantasía-realidad. Un tránsito entre “espacios” contrarios y una oda a la velocidad, que culmina con el accidente de Romeo y Julieta o el alunizaje de *Algo flota sobre Pepe*<sup>112</sup>.

En el caso de *El hombre mosca*, la creación del plano situacional se realiza a partir del viaje en tren, que a semejanza del coche, se torna elemento facilitador de la elipsis espacial (03:50). En este caso, el plano situacional se corresponde con la ciudad, pero el hecho de introducir estos primeros planos que representan el viaje desde el campo, hará que la ciudad se presente como un elemento mucho más feroz para el protagonista, que cae fuera de su hábitat. Lo mismo ocurrirá con *El tenorio tímido*. La introducción inicial de las escenas rurales crea un contracampo lejano que, tomado como referente de “hogar” en la mente del espectador, convierte la localización urbana, desde el principio, en un espacio amenazante para el personaje.

Como advierte Daniel Arijón en *Gramática del lenguaje audiovisual*, es común que el plano de situación no solo aparezca al inicio sino que se retome en medio de la escena para recordar el punto de partida (1976: 144). Esta recuperación parece tener su reflejo en los cambios de acto del teatro, donde a menudo se retoman los espacios iniciales, refiriéndose así a un espacio general conocido y añadiendo nuevos detalles.

De vuelta en el teatro, como afirma Carmen Bobes, «los espacios dramáticos, pensados para un escenario, están en el texto y se pueden deducir de muchos indicios

<sup>112</sup> A pesar de la introducción del coche, la obra carece del dinamismo espacial del cine y de otras de las obras de Tono. Sigue una vertiente mucho más tradicional con un respeto por la unidad del espacio, en la casa de Leon y Marina. Los sitios que se cuelan lo hacen a través de meras referencias, como lugares completamente ajenos (e incluso moralmente contrarios) al espacio principal.

procedentes del lenguaje de las acotaciones, y fundamentalmente del diálogo» (1993:145). Así en *Tono*, encontramos que la primera acotación de *Guillermo Hotel* actúa como plano situacional para el resto de la obra:

*Antes de levantarse el telón suenan doce campanadas [...] Inmediatamente de levanta el telón, y vemos un cuarto en un hotel de primera categoría de provincias. [...] Cerca de la cama y en sitio conveniente, un biombo. En primer término de la izquierda, la puerta de un armario, y en segundo otra puerta, que se supone da al cuarto de baño. Al foro y a la izquierda, balcón practicable, que estará abierto. En la derecha, puerta de entrada (5).*

Resulta esencial para la creación de este primer plano la introducción de las campanas, ya que, como veíamos en el cine, el sonido también colabora en la configuración del espacio; esta referencia en seguida emparentará con el complemento «de provincias». Pero además, Tono recurrirá, durante toda la obra, a la creación de espacios repletos de múltiples accesos; así la entrada al campo desde el contracampo podrá efectuarse a través de: el balcón, la puerta del baño, la puerta del armario, la de la habitación e incluso del biombo, que crea un nuevo rincón no presente a primera vista en el plano. De esta manera crea un espacio dramático que va más allá del propio cuarto del hotel.

Por otro lado, la habitación del hotel Guillermo es el escenario perfecto para el encuentro de tres personajes que se sitúan al margen del sistema social. No se trata de los grandes salones burgueses pero tampoco de espacios insólitos, donde sus personajes se presentan como seres asociales, completamente marginados de la convención burguesa (el circo, por ejemplo). Sino que es un espacio que expresa el cambio de dirección del personaje de Elena; y ningún escenario mejor para ello que el hotel, espacio de paso por antonomasia. Cabe recordar que la acción de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, se desarrolla también en un hotel, donde Dionisio se debate entre su vida anodina y el amor por Paula y su vida de circo.

Además se trata de «un hotel de primera categoría de provincias» (5), donde de acuerdo a la tradición, se acrecienta el ambiente asfixiante al que los actantes están sometidos (parece imposible sustraerse al imaginario tradicional, donde la provincia resulta envidiosa, puritana y coartadora; baste recordar títulos como *La Regenta* de Clarín).

Todos los espacios de estas obras, a pesar de sus posibles rarezas y de que se eviten los localismos, se crean de acuerdo a las convenciones modernas; de manera que

el público entiende los lugares como lo «natural», y no es víctima de la «distancia estética» (Bobes, 1993: 150-151). Aunque no es motivo de análisis de este estudio, hay obras que juegan con las rupturas de esos parámetros espaciales, como *Las tres edades*, de Buster Keaton, donde cada cuadro corresponde a una época diferente; sin embargo, establece claros paralelismos con la época actual, con lo que el espectador admite la «reconstrucción arqueológica», sin perjuicio para la recepción.

Montserrat Alás-Brun habla, en *De la comedia del disparate al teatro del absurdo*, de los escenarios excéntricos que caracterizan los espacios de la comedia del disparate y del absurdo (1995: 109). Son lugares que o bien refieren al mundo marginal, como las calles de *Esperando a Godot*, o espacios que se crean bajo la influencia del espíritu circense y el *music hall*. Esto explica la multiplicidad de accesos de los escenarios de *Tono* y conecta con el estilo de Chaplin, Buster y Harold, muy influidos también por estos géneros espectaculares. Los espacios extravagantes tienden a evitar los localismos y pretenden emparentar con la marginalidad de los protagonistas, que libres de las férreas ataduras sociales, pueden llegar a considerarse, paradójicamente, una «representación universal de la humanidad» (1995:110). Por otro lado, es común también el decorado burgués para presentar su rechazo de, en palabras de Ionesco, la «mentalidad pequeño-burguesa universal» (1995: 111).

De modo que la posibilidad de movimientos entre campo y contracampo responde a la voluntad de introducir un ritmo frenético. El escenario de las obras teatrales se crea con muchas puertas y balcones practicables, de manera que se incrementa la sensación de caos con las idas y venidas de los personajes, que se acumulan en la habitación, igual que los objetos, sin sentido alguno, como muestra *Guillermo Hotel*: «Los tres van de una lado para otro, sin saber dónde meterse y abriéndolo todo» (28); «Por el balcón entra un LADRÓN, y momentos después se oye el ruido en la puerta de entrada, El ladrón se esconde precipitadamente debajo de la cama. Se abre la puerta, se enciende la luz y aparece ELENA, acompañada del CONSERJE 1º» (6).

Por tanto, la introducción de vanos practicables será una constante en las obras de *Tono*, dando paso a los espacios latentes de los que hablaba Carmen Bobes (1993: 153); estas zonas de acceso tan variadas colaboran la sensación de que cualquier cosa puede ocurrir, transmiten al público inseguridad y propician la multiplicación de los lugares de acecho (Bobes, 1993: 158-159), de los que se hablará en la siguiente sección. El caso de *Rebeco* no es diferente y la acotación inicial muestra dos ventanales, que dan

entrada en el plano a la visión del contracampo rural e invernal, y dos puertas laterales. En este caso el plano situacional se construye no tanto por evocación como por acumulación y de un único vistazo nos sitúa en 3 espacios diferentes: el palacio rico y burgués, «*un paisaje nevado*» y un pseudo jardín en medio de la escena que parece contradecir la lógica establecida por los elementos palaciegos: «*En El centro de la escena un pedazo de tapia con verja, como las que suele haber alrededor de los jardines, y ente ella un pequeño árbol y un banco de jardín*» (Acto I, 1).

La intromisión de estos elementos de exterior dentro del palacio, anuncian el disparate de casa en la que Armando se está metiendo, una casa que somete las irregularidades más peregrinas a la lógica burguesa más estricta. Así el espacio se yergue tan absurdo como el propósito de la Baronesa.

ARMANDO.— Y esa verja y ese banco ¿qué significan?

MAYORDOMO.— Significan una verja y un banco.

ARMANDO.— Es verdad. No se me había ocurrido. (Acto I, 2)

Por otro lado, la presencia de una jardín construido en medio de la sala del palacio, alude al constructo que es la vida burguesa, tan simulada como una obra de teatro («BARONESA.— [...] La primavera es la estación propicia al amor. Además, ya le he dicho que se conocieron en primavera. Hemos llamado a un ilusionista, el cual hace con las estaciones lo que quiere» (Acto I, 15)). Así, *Tono* lleva a cabo la burla de unas formas ridículas y encorsetadas sobre asuntos disparatados, lo que despojan a la baronesa, y por ende a la autoridad burguesa, de toda seriedad:

BARONESA.— Oye, bautista, acabo de enterarme de que ya hace mucho tiempo que ha llegado el invierno [*recordemos que el paisaje está nevado*] y nadie me ha dicho una palabra. Tengo ordenado se me avise de todo cuanto ocurre en esta casa. Así es que si vuelve el invierno, no dejéis de advertírmelo. (Acto I, 5)

De este modo la construcción del plano situacional no solo advierte de la lógica disparatada que impera en la casa, sino que se convierte en referente de realidad para medir los disparates de la supuesta autoridad. El espacio que se pretende recrear es una especie de *locus amoenus*, natural, propicio para el amor, pues «Le conoció una mañana de primavera. El sol lucía con todo su esplendor y los pájaros cantaban en los árboles» (Acto I, 10). Este lugar idílico para el amor queda reducido, en la puesta en escena de la Baronesa, a una tapia, un banco y un árbol, contradichos por el resto del plano, del interior del palacio en invierno, y por tanto, manifiestamente ficticio y falso; donde «*el mayordomo escondido en la puerta de la derecha imita el canto de los pájaros*» (Acto I, 25); Aurea será la destape el fingimiento: «y este falso parque, en el salón, y ese cerezo,

lleno de rosas, y esos pájaros secos y ese sol eléctrico...» (Acto I, 27)

Así desde la propia construcción del espacio se pone de manifiesto la farsa y el disparate: «yo desde que estoy **en esta casa**, ya no me sorprende de nada» (Acto I, 27) – contesta Armando.

El espacio del segundo y el tercer acto se mantendrá dentro de las mismas coordenadas determinadas en el *establishing shoot*: el salón del palacio de la baronesa, la fuerte presencia del jardín en combinación con los elementos interiores y espacios repletos de vanos practicables. El segundo acto, además, introduce en su acotación inicial un nuevo elemento para la evocación del contracampo: el mar. Este elemento posibilita y anuncia la vuelta de Rebeco al ampliar las expectativas espaciales del espectador; de manera que si Rebeco desapareció en un naufragio, su entrada en escena es más plausible si el palacio de la Baronesa de Montefrío es accesible por mar («*A lo lejos, entre los árboles, el mar*»).

En el caso de *Romeo y Julieta Martínez*, se repiten de nuevo las premisas del *establishing shoot* más clásico, con la presentación de un espacio que será referente en toda la obra, definido por la suntuosidad y la solera («Salón en el viejo y suntuoso castillo de los Sres. Martínez» (5)). Es un castillo, y por tanto predomina el orden y lo tradicional, pero además es un espacio que propicia la predisposición a la fantasía, por ser escenario típico de la literatura fantástica y gótica. En esta línea apunta la creación del contracampo, que se realiza a través de la veladura de un espejo sin barnizar: «Al fondo, una chimenea con un gran espejo. Este espejo tiene un ligero baño de azogue y está sin barnizar por detrás, de manera que al encenderse luces interiores y apagarse la escena queda completamente transparente» (5). La elección de este elemento propicia una imagen de factura cinematográfica al conseguir la conjunción de planos a través de un juego de luces que impregna la escena de misterio. Así al espectador se le transmite la sensación de que accede a un contra-plano «oculto», de otra realidad. «(Se apaga la luz e inmediatamente se encienden las luces interiores del gran espejo que hay sobre la chimenea, apareciendo Romeo, que viste un traje fosforescente.)» (19).

Este halo de misterio se apoya en la definición de los elementos fuera de plano a través del sonido: los personajes no se mueven de habitación sino que el público se hace consciente de la existencia del resto de la casa a través de descripciones sonoras que desdibujan la frontera entre el mundo tangible y el mundo de la fantasía:

[...] Al mismo tiempo suena un estrépito de cristales) [...]

DÑA. JOSEFINA.— ¿Qué ha sido eso?

MAYORDOMO.— La lámpara del recibimiento, que se acaba de caer. (15),

PROFESOR.— Espíritu. Si quieres manifestarte, da unos golpes (Suenan dos golpes en la puerta)

PROFESOR.— ¿Quién eres?

MAYORDOMO.— (Entrando) Soy yo, señora. (18);

Un silencio. Suenan unos golpes. (19);

(Suenan un timbre por el lado derecho.) ¡Ay, Dios mío! ¡Que están maullando en la puerta!

[...] (Se oye un golpe en una de las puertas del lado derecho» (23);

ROMEO.— [...] Oigo el canto de la alondra que entona la canción del amanecer.

JULIETA.— No es la alondra, Romeo; es una radio. (28),

Se oye el ruido de un motor al ponerse en marcha y el sonido de un “claxon” (25).

Esta obra recoge también la fascinación de la época por el tren<sup>113</sup> y el automóvil; objetos que se entienden, por un lado, como maravillas de la modernidad («Pues, como te decía, ahora se viaja en unos ferrocarriles comodísimos» (29)); y por otro, como colaboradores en la libertad del individuo. Así el coche permite a Romeo y Julieta marcharse a vivir su amor; pero, también suponen cierta alienación y pérdida de supremacía del ser ante la máquina, como demuestran el accidente de ambos personajes o, en cine, la escena de *Luces de ciudad* en la que Charlot se encuentra atrapado entre los automóviles (Vídeo 7).

En el caso de Julieta, sin embargo, en contraposición a otros como Francisca, no se acaba produciendo ningún tránsito del personaje, no consigue una escapatoria, sino que vuelve al punto inicial. De vuelta al castillo, su idilio con Romeo se descubre tan falso como cualquier amor terrenal burgués.

De forma diferente se construye el espacio en *Francisca Alegre y Olé*, donde se crean *establishing shoots* por acto, con las acotaciones iniciales. Por tanto, espacialmente se establecen diferentes cuadros a partir de esa acotación de apertura, de manera similar a los cuadros de *Las tres edades*, donde si bien los espacios están unificados por el elemento inicial del libro, no tienen continuidad explícita en la mente del espectador. De esta misma forma funciona el cambio de espacios en esta obra de *Tono*: los espacios de los Actos I y II no pertenecen al contracampo evocado por el *establishing shoot* inicial, pero el devenir argumental les dota de continuidad.

---

113 Esta fascinación por el tren queda especialmente plasmada en Buster, que en *La ley de la hospitalidad* dedica 17 minutos a mostrar el minucioso proceso de los viajes en los ferrocarriles primitivos, su funcionamiento y las dificultades que debía afrontar.



Así la obra se inicia en el hotel, un espacio de tránsito, como ya advertíamos en *Guillermo Hotel*, y se mueve hacia la casa de campo de la abuela; lugar propicio para la culminación de un amor no normativo, para dar oportunidad a su relación asocial. Este espacio permitirá el encuentro de los enamorados al margen de la mirada burguesa de los padres de la muchacha y del resto del coro, ya que es un espacio donde las costumbres son más relajadas y donde no manda la norma sino la abuela (una mujer retirada en el campo y desengañada de la cosmovisión ortodoxa, que conoce la ceremonia burguesa pero no la acata). Este tránsito entre espacios se consigue, como ya hemos dicho, a partir de la acción elíptica del coche.

Como viene siendo habitual en las acotaciones de plano situacional, ya sea en el hotel o en la casa de la Marquesa, el campo se llena de opciones practicables:

Gabinete en un hotel particular. Muebles sobrios y elegantes. Puertas en los laterales. En el foro, un gran ventanal sobre un jardín inundado de sol (9)

Hall en la casa de campo de la abuela de Paquita. Muebles alegres y sencillos. A la izquierda, arranque de una escalera, y, al final de esta, una puerta. En el centro, una puerta de entrada, y a la derecha, ventana sobre el jardín. Más puertas a derecha e izquierda (33).

Derivado de comparación de las acotaciones iniciales del acto I y el acto II, se observa que el propio decorado advierte del paso de un espacio severo, en el que se va a celebrar un matrimonio típicamente burgués, con «muebles sobrios y elegantes», a un escenario más relajado, sin pretensiones, con «muebles alegres y sencillos», un lugar de libertad donde la marquesa se sitúa al margen de la convención: monta en bici a sus «ochenta y tantos años», juega al fútbol «de delantero centro» y no puede «fumar ese tabaco de señoritas» porque «eso está bien para las tanguistas y para los niños de bachillerato; pero *ella*, donde esté una buena picadura...»(35).

La pieza *Tiíta Rufa*, como *Francisca Alegre y Olé*, representa presenta mayor multiplicidad de espacios, donde la continuidad es más argumental que visual, asignatura pendiente del teatro frente a la facilidad del cine. Parte de una casa elegante, donde Luís intenta, a toda costa, imponer el orden burgués, y en los dos actos siguientes, abandona este referente espacial; aunque la voluntad de ordenación ortodoxa se mantiene a lo largo de los otros dos actos, al trasladar a todos los personajes, junto con Rufa, por el resto de los escenarios.

La primera acotación, que funciona como primera panorámica del espacio, recoge la lucha entra la personalidad de Rufa y el intento de Luís y el resto por ajustarla a las

normas: “un elegante gabinete en casa de los señores Larramendi. El gabinete, como decimos, y no nos arrepentimos haber dicho, es elegante, pero se encuentra en un desorden inconcebible” (6); el artífice de este desorden no será otra que la tía, sentando precedente para el resto de la obra a partir de este *establishing shoot*.

De nuevo, cada levantamiento de telón se inicia con la descripción de los diferentes espacios, siguiendo la máxima de hacer el escenario practicable para ampliar las opciones del contracampo: «*Puertas a derecha e izquierda y una, en el foro, con dos hojas que abren hacia el público*» (6); puerta a la derecha, que se supone que va a dar al cuarto de baño, y dos, a la izquierda: una, que es casi seguro conduce al pasillo, y otra que pertenece a un armario empotrado. «*En el foro una ventana*» (36); «*A la derecha, puerta que comunica con el interior [...] A la izquierda, otra puerta y un pequeño bar [...] Al fondo, otra puerta mayor*» (63).

En el segundo acto, *Tono* sitúa la acción en un Parador, lugar paralelo a la habitación de *Guillermo Hotel* y de connotaciones de cambio similares para la protagonista. Y el último en un bar, a imagen del club de *Luces de la ciudad*, donde el rico acude borracho y donde Charlot se meta en una pelea (24:30), será el espacio para la distensión de los individuos sometidos al orden ortodoxo (en *Tono* se ve también a través de la alusión del matrimonio Prat al café, en *Rebeco*). Así, en *Tiíta Rufa* esta localización será la que permita los mayores desatinos, tanto de los personajes hacia Rufa como de ella hacia sí misma con su decisión de aceptar el supuesto amor de Don Ramón.

Este recorrido muestra cierta tendencia a abarrotar de vanos y puertas las habitaciones de hotel, de modo que si el personaje se encuentra en un periodo de tránsito, de decisión, las opciones parecen multiplicarse; igual que para Elena en *Guillermo Hotel* o en *Francisca Alegre y Ole*, donde la protagonista toma una de las opciones al huir de su boda con Bernardino por la ventana, para amar a Ole.

Esta misma propensión destaca en *Una noche en Miami*, en la que el juego de puertas y balcones practicables resulta esencial para el desarrollo de la obra; ya que dan entrada al disparate y a lo diferente en la vida ordenada y aburrida de Kety<sup>114</sup>:

---

114 Si bien el desenlace para ambas es muy diferente, el punto de partida es muy similar para Kety y Elena: ambas son mujeres a la espera de sus prometidos, en una habitación de hotel en la que se sienten seguras, acomodadas dentro del sistema, y donde pretenden permanecer aisladas, sin relación con el resto de huéspedes. Sin embargo, por diferentes disparates, se ven desafiadas cuando hombres desconocidos entran en su habitación; esto provocará un cambio paulatino en ellas que las llevará a replantearse lo que al inicio de la pieza daban por seguro.

*A la derecha, al fondo, un ventanal sobre una terraza frente al mar [...] A la izquierda, segundo término, una puerta, que se supone comunica con el cuarto contiguo. Y en primer término, otra que conduce al pasillo. Otra puerta en el lateral derecho, que corresponde al cuarto de baño. (Acto I, 1)*

De nuevo *Tono* nos sitúa en una habitación de hotel con una protagonista femenina a punto de contraer matrimonio y otra vez, su estancia en este espacio le ofrece un cambio de rumbo vital.

Desde la primera acotación, como en un plano situacional cinematográfico, se establecen las coordenadas espaciales en las que se desarrollará toda la obra teatral: describe el campo, que se corresponde con la habitación de hotel, y esboza el contracampo a través de los vanos: “*Habitación de un elegante hotel en la playa americana. Al fondo un ventanal sobre una terraza frente al mar*”. De modo que advierte la existencia de la playa y el mar en el fuera de campo; este será un escenario recurrente en varias ocasiones a través de referencias indirectas y evocaciones:

PHILIP.— Por casualidad. Íbamos paseando por el malecón y de pronto, se le cayó a ella el paraguas. (Acto II, 10)

ROBERT.— Sí, nos hemos conocido...

KETY.— (*Cortándole la frase*) En la playa...Este señor tropezó conmigo cuando estaba intentando aprender a hacer el muerto. (Acto II, 22).

KETY.— No puedo, Robert...Es un recuerdo.

ROBERT.— ¡Ah! ¿Es un recuerdo?... ¡Pues mira lo que hago yo con los recuerdos! ... (*Da un zurriagazo al paraguas y lo hace añicos*) (Acto III, 28) (Si bien en este caso no hay una referencia a la playa, el recuerdo de la historia de Philip, evoca en el espectador el escenario marítimo).

El espectador no asiste a la presencia de los personajes en este escenario, pero permite la introducción de estas referencias porque el dramaturgo ha advertido de su existencia en el *establishing shoot* inicial, de manera que el público lo cree, como parte del todo. A partir de este plano inicial también se crea en contracampo la habitación de Marion y Philip y los espacios típicos del hotel, como el hall, en el que más tarde se encontrarán los personajes.

En el caso de *¡Qué «bollo» es vivir!*, lo destacado en la creación del plano situacional es el apoyo metaliterario. El espacio se construye de una forma bastante más tradicional para el teatro: un único lugar muy restringido, donde el campo no da detalles sobre un posible contra-campo, a pesar de la presencia de vanos practicables. Este

espacio único de la casa de los Ramírez, solo roto por referencias el Círculo o la oficina (escenarios a los que solo Ramírez tiene acceso), refleja la claustrofobia y el ahogo que siente Aurora en una vida anodina.

Se observa el uso paralelo de otra obra teatral para enriquecer el espacio en el que se mueven los personajes; con esto, se predispone al espectador a una escena romanticona y melodramática:

*(Al levantarse el telón, Evaristo, criado de la casa lee un libro, lentamente, a María, la doncella)*

EVARISTO.– *(Leyendo)* «La Baronesa dio un suspiro y escuchó a Abelardo. Este continuó: – Créame, hermosa y distinguida baronesa: a su lado me siento dichoso, me siento optimista, me siento feliz... – Siéntese como quiera pero siéntese – dijo la baronesa, contagiada por el ímpetu del noble muchacho. (86)

EVARISTO.– «Dejamos al noble Abelardo anegado en las desgarradoras reflexiones que producíanse en su mente al verse despreciado por la baronesa y conduzcamos al lector a casa de la amante del disipado barón...» (110)

La recurrencia a un libro para enmarcar la historia recuerda al inicio de *Las tres edades*, de Buster Keaton; y por supuesto, a *Romeo y Julieta* Martínez.

Por su parte, el plano situacional inicial de *Algo flota sobre Pepe* presenta un plano muy limitado al campo: la casa del Doctor Mengurrieta como espacio único y respetable, en el que los personajes entran en escena, sin pistas directas al contracampo. De modo que como en la anterior, el plano situacional resulta muy limitado y poco evocador, a la hora de interiorizar lo que está fuera de campo: “*Gabinete confortable en casa del Profesor Mendigurrieta. Puertas a derecha e izquierda, y balcón al fondo a la altura de la calle.*” (Acto I, 1)

Sin embargo, la obra es espacialmente más dinámica, el contracampo se va descubriendo a medida que la historia se desenvuelve, lo que favorece la sorpresa y un mayor disparate, pero este no se hace efectivo sino que de nuevo solo queda esbozado por las referencias. Estas referencias a los espacios externos toman un papel determinante en la historia, ya que es en estos en los que el profesor da rienda suelta a su yo menos respetable. Así hay una traslación directa en el auditorio entre lo prohibido, oculto al público, y la fachada respetable, expuesta a la galería («SOL.– Pues que tu marido, el modelo de virtudes, el hombre integérrimo, el esposo incorrupto...estuvo anoche en ese cabaret llamado “Pepe–Poga”» (Acto II, 5)). Esta situación permite establecer un claro paralelismo entre personajes: el protagonista de esta obra y el

ricachón de *Luces de la ciudad*, que se pierde por la noche en el vicio y la farándula para no acordarse de nada en la mañana<sup>115</sup> (40:55): «LEÓN.— No sé, amigo Moreno. Según dicen, en el banquete bebía más de lo debido y después creo que fui a un cabaret que me parece que se llama “Pepe–Poga”, en donde ya no tengo la menor noción de lo que ocurrió hasta que me encontré en la Comisaría.» (Acto I, 11). En el acto II, León, incluso, invita a unos pobres a cenar con él y al día siguiente cuando aparecen ni se acuerda, como ocurre en varias ocasiones con Charlot y el «burguesote».

Aquí también las transiciones entre espacios alejados, en este caso opuestos desde una perspectiva moral, se hacen en coche, pero Tono no recoge el movimiento físico de los personajes, como sí hacía en *Francisca Alegre y Olé* o *Romeo y Julieta Martínez*: «LEÓN.— Porque parece ser que a las tres de la madrugada iba yo conduciendo un taxi y al grito de “¡Viva el taxi libre!” me metí en uno de los escaparates» (Acto I, 10). En esta obra encontramos el máximo representante de la hipocresía burguesa y del café como espacio de distensión, contrario y a la vez indispensable de la moral burguesa: el cabaret Pepe–Poga, en donde el protagonista se mueve con toda naturalidad.

En el caso de *Cinco mujeres nada menos*, de nuevo el planteamiento espacial es tradicional: los *establishing shoot* son muy limitados y presentan espacios aislados. El cambio de acto conllevará el cambio de escenario sin que se establezca entre ellos una continuidad, ni argumental ni visual; los personajes son trasladados a partir de la bajada del telón. Así, la historia parece desarrollarse, en su mayoría, al margen del *contracampo*. Mantiene ciertas “escapatorias” al espacio central a través de los vanos practicables, lo que da pie, como veremos más adelante, a que en algún caso el fuera de foco inmediato se convierta en un elemento útil para el montaje; pero será este muy escaso sin la intención evocadora del cine: «Puerta en el lateral izquierdo, le comunica con el recibimiento, y dos en el lateral derecho, que comunican con el resto de la casa.» (Acto I, 2)

### 3.2.2. El espacio abarrotado: el peso de los objetos.

Otra constante en la creación del espacio será la invasión de este con objetos,

115 Como decíamos en el primer capítulo, esta obra resulta mucho más tradicional y prueba de ello es el hecho de que *Tono* asemeje su protagonista al antagonista cinematográfico; lejos quedan los protagonistas naïfs y sinceros de Chaplin, Buster o Harold, que se sentían fuera de lugar en las grandes ceremonias burguesas.

cierto *horror vacui* que entorpece e interrumpe el movimiento natural de los personajes. Además el exceso de objetos refuerza el posicionamiento de los protagonistas en los márgenes de la sociedad, ya que en un espacio sometido al orden ortodoxo, medido y estipulado por la presión de las convenciones, se introduce el personaje heterodoxo, que trae consigo el desorden. Así, la habitación de Francisca en el hotel «*no se caracteriza por su excesivo orden. Por todas partes hay vestidos, ropa interior, cajas abiertas y paquetes deshechos.*» (9). Es más habitual que quien se sirva de la acumulación de elementos, propia de los géneros del disparate y el absurdo, para la creación del espacio sea *Tono*; en el cine, de acuerdo a la teoría de rentabilizar los objetos aparecidos en escena, la elección de las cosas en escena está más regulada, aunque sí que consigue un efecto similar a través de la introducción de personajes.

En *Tono* el máximo exponente de profusión de objetos es la habitación de *Tiíta Rufa*, que se llena sin ton ni son de objetos que reflejan la personalidad heterodoxa de la Tía:

*El gabinete [...] es elegante pero se encuentra en un desorden inconcebible. De una lámpara de pie, cuelga una vaporosa bata de señora. Algunos zapatos, también de señora, y un par de caballero, se encuentran –aunque luego no se encuentren– diseminados en diferentes sitios de la habitación. Junto a un mueble en que hay un hermoso aparato de radio [...] se halla un moderno “pickup” [...] De la misma lámpara cuelga un paraguas de caballero [...] y sobre los muebles y repartidos por el suelo, gran cantidad de discos gramofónicos [...] Sobre una pequeña mesa, un servicio de café [...] No existe un solo mueble sin algo encima, de manera que cada vez que alguien intenta sentarse se ve obligado a quitar las cosas y a colocarlas en otro sitio (7)*

Igual ocurre en *Romeo y Julieta Martínez* y ¡*Qué «bollo» es vivir!*!, espacios donde la elegancia burguesa pugna contra el desorden de unos protagonistas al margen de la norma. En todas ellas es común el motivo del desorden, frente al resto de personajes que intenta imponer un orden milimetrado, que a menudo roza el absurdo. De modo que Luís, el sobrino de Rufa, Ramírez, el marido de Aurora, y Bernardino, el prometido de Francisca, intentan por todos los medios someter a los protagonistas a sus esquemas organizativos en elementos nimios; esta atención a lo insignificante, provoca un vaivén de objetos que los traslada a primer plano:

AURORA.— Soy muy desgraciada, mamá... ¡Muy desgraciada! (*Viendo cómo están colocados los almohadones.*) Es como esta manía que tiene [Ramírez] de poner los almohadones por orden de tamaños, como si fueran los hermanos Perezoff. ¡Es intolerable!

[...] Y esta porcelana...se empeña en ponerla aquí! [...] ¡Y este sillón! [...] ¡Y estos cuadros! (90)

LUÍS.- Bueno, Cristina: Comprenderás que no vamos a vivir así toda la vida. [...] Hay que acabar con vuestro desorden y, sobre todo, con la frivolidad de Títa Rufa (14)

LUÍS.- [...] Hay que arreglar un poco esto, porque no se les puede recibir así [...] (*Empieza a coger cosas de un sitio y a ponerlas en otro*) [...] *Rufa va de un lado para otro cambiando las cosas de sitio, sin orden ni concierto.*)

LUÍS.- Pero, ¿qué haces? ¡Lo estás poniendo todo peor que estaba! (19 – 20)

Incluso en obras en las que parece mantenerse un orden ortodoxo, el espacio parece abarrotado por la recurrencia a un mismo objeto, que desdibuja la importancia de los personajes humanos. Es el caso de *Cinco mujeres nada menos*, donde el objeto de la estatua fea sobresale frente al resto e inunda la escena, actuando como un estribillo sin sentido. Esto hace que el movimiento de la estatua capte la atención del auditorio por encima del asunto que se trata entre los personajes:

SASTRE.- [...] (*Por la estatua de la chimenea*) ¿Es un regalo?

RODOLFO.- Sí, me lo ha regalado mi suegro.

SASTRE.- Pues es como para no casarse. (Acto I, 3).

PONCIA.- ¡Qué estatua más horrenda! (Acto I, 18)

RODOLFO.- (*Cogiendo la estatua y dándosela a Lali*) Toma, rómpela y desahógate, pero no grites.

LALI.- ¡No esto, no! (*Deja la estatua donde estaba*) (Acto I, 24)

(*Rodolfo desesperado coge la estatua de la chimenea y va a estrellarla contra el suelo*) (Acto I, 33)

(*María da la estatua a Don Ramón y luego hace mutis por la derecha*) (Acto I, 35)

(*Don Ramón da la estatua a Chucha y sujeta a esta por la espalda*) (Acto I, 36)

O en *Francisca y Ole*, donde la presentación entre Olegario y la muchacha queda en segundo plano por el baile sin objetivo aparente de los muebles, en el que el muchacho busca cuadrar la habitación con el orden de sus recuerdos. Esto sirve además para establecer desde el inicio la diferencia entre el nuevo personaje, representante de lo impetuoso y lo subjetivo, y Bernardino, máximo exponente del orden ortodoxo y milimetrado; así el muchacho, según entra en la estancia «*coge una silla y la traslada de un lado a otro*», «*cambia de sitio una mesa*» y «*cambia otro mueble*» (27).

No solo captan la atención del público sino que definen la actitud de los propios personajes que en el vaivén del elemento entrecortan sus acciones. Sirven, por tanto,

como elemento focalizador sin tener una función dentro de la obra; así se convierte en un ruido constante que difumina la escena que corre por detrás. Esta interrupción de los objetos se utiliza a menudo para evitar caer en el drama; escenas que alcanzan un punto álgido, pierden su principalidad por el protagonismo del objeto.

Rafael Morales Astola habla de esta presencia central de un objeto a tenor de lo que llama la «inspiración chaplinesca» en Meyerhold. Como se adelantaba al inicio, esta propiciaría una reducción del escenario en base a un aumento de la pantomima y la destreza del actor «para “rentabilizar” –como Chaplin o Keaton– mediante la creatividad corporal la pobreza aparente de un espacio pequeño» (2003: 47). De modo que el movimiento de los personajes, según explica en su análisis de *Charlot bombero*, se desarrolla en torno a un solo objeto. Esta tendencia, si bien no invita a llenar el escenario de elementos nimios, da protagonismo al objeto como creador del espacio escénico y define, también, el comportamiento de los personajes y sus movimientos.

No es necesario recurrir a *Charlot bombero* para entender el peso del objeto en el espacio del cine, vemos un ejemplo similar en el tren de *El hombre mosca*, cuya interacción con el personaje muestra su torpeza, cuando se confunde y se sube al carromato, y define gráficamente el exilio rural hacia la ciudad (03:45). O en el tren de *La ley de la hospitalidad*, que establece varios tipos de personaje en escena: el protagonista caballeroso y tímido, el trabajador riguroso, la dama tardona, el maquinista en apuros, etc. Lo mismo ocurre con la sogá y la cuerda que el ricachón pretende usar en *Luces de la ciudad* para ahogarse en el río (11:20): la acción en torno al objeto muestra el carácter indeciso y optimista de Chaplin, frente al torpe y tremendista del suicida, y sentencia el movimiento de los actores en escena, propiciando un baile de caídas y recogidas que trataremos en el siguiente capítulo.

Por otro lado, en el teatro, más allá de reflejar las diferentes cosmovisiones de los protagonistas, incluso en aquellos espacios en los que ningún personaje ejerce de garante del orden normativo (como en *Guillermo Hotel*, donde incluso los personajes que se pretenden respetables son disparatados), la escena se describe repleta de objetos, en una escenografía exuberante:

En el centro, hay una cama con sus correspondientes mesillas de noche, y sobre ellas, dos lámparas portátiles, además de dos botellas con sus correspondientes vasos. Cerca de la cama y en sitio conveniente, un biombo. [...] En primer término, un par de sillones y una mesita, y sobre esta, un teléfono. Algunas sillas y un portamaletas. (5).



Entre ellos destaca el teléfono, muy presente en estas obras y que además de ser una oda a la modernidad, anticipa la entrada de nuevos personajes. Este no solo supone el contacto con el exterior de una habitación que, por más que se llene de entradas y salidas, parece anclada en un tiempo y un espacio indefinido, falto de localismo; sino que también permite la irrupción de una segunda escena a la vez que la principal, como si de un *cross-cutting* o montaje alternado cinematográfico se tratara, dotándola de mayor dinamismo. La introducción de este objeto permite, además, como recuerda Marcelino Jiménez León en torno al estudio de los objetos de *Tres sombreros de copa*, «ver cómo objetos inanimados por definición son, paradójicamente, los encargados de dar cuerpo a algunos personajes» (Jiménez, 2001: 303), como Ludovico, William o Agapito.

Otro de los objetos presentes en esta acotación de *Guillermo Hotel*, que encontrará diferentes versiones en varias de las obras que nos ocupan, es el biombo, símbolo del engaño a los ojos y representante de la presencia del lado oculto de la realidad. Tanto el teléfono como el biombo abren la opción de un contracampo oculto, de lo que ocurre más allá de lo que presenciamos.

En ocasiones, el interés se desplaza desde el campo en escena hacia lo que está ocurriendo fuera de él. Este contracampo es un espacio no definido, latente, y no está descrito más que por su límite, ya sea este el biombo que lo separa del resto, un baúl, un armario o una pared entre habitaciones. A partir de estos objetos, se crean a menudo los «lugares de acecho», cuya introducción responde tradicionalmente a una función de escuchar sin ver visto y de aportar suspense a la escena; son comunes en la comedia de tipo policiaco y en las de salón, ya que permiten ocultar al amante (Bobes, 1993: 167). En estas comedias *Tono* se sirve de ellos para una función similar, a la vez que añade un punto de parodia, ya que los momentos de suspense no culminan en un momento tenso, sino que se diluyen en lo cómico; y a quien se esconde no es al amante, sino a un pobrecillo que, de descubrirse, alimentaría las habladurías infundadas.

En *Romeo y Julieta* Martínez, por ejemplo, este objeto al límite del espacio patente es el espejo sin fondo, que da entrada a Romeo y que establece la separación entre el espacio mostrado y el contracampo desconocido de la fantasía y el mundo de los espíritus (que se introduce no solo con Romeo sino después con su propia esposa Julieta).

Así, los espacios de misterios no son lugares presentes, sino referidos y muy poco definidos; pues lo que interesa no es la entidad espacial sino el hecho de que la

acción ocurra con cierto secretismo, al margen del foco que se muestra. De modo que esta técnica en vez de contemplar la presencia del contracampo apunta a la posibilidad de su existencia: si en el cine, la creación del campo va unida al esbozo de un contracampo en el que el público pueda situarse y revertir; en el teatro, si bien hemos visto que se mantiene esa voluntad en muchas de las obras teatrales, la introducción de estos elementos de misterio no responde a un intento de hacer reversible los campos, más a una intención de marcar ese espacio como desconocido, secreto. Va unido, por tanto, al gusto por el misterio que impregna las obras de algunos de los autores de este momento, influencia del estilo jardeliano.

En *Tiíta Rufa*, por ejemplo, el elemento para la creación del espacio del misterio es un armario, donde Agapito 2º y Rufa ocultan a Agapito1º, que está supuestamente muerto: «AGAPITO 2º.– Lo mejor es esconderlo en ese armario por si viene alguien» (53), «(Se dirige hacia la puerta del armario y la abre) AGAPITO1º – (Saliendo.) ¡Caray! Si tardáis más en abrir me muero de verdad...» (59), «PEPITA.– ¿Dónde está mi marido? [...] Está bien registraré la habitación [...] (Llega a la puerta del armario) Aquí... (Rufa se interpone)» (60).

Aunque el cine tampoco deja de lado la creación de espacios propicios al misterio, el montaje especifica su presencia de forma mucho más dirigista que el teatro, menos integrado en el devenir de la obra pero más partícipe del campo general. Así, las cortinas de *Luces de la ciudad* ocultan a los ladrones de los personajes principales, pero inmediatamente antes se ha introducido un plano dirigido hacia este elemento de misterio para hacer específicamente partícipe al público del secreto. Se desarrolla entonces como un momento puntual, un gag concreto con menos impacto en el resto de la historia (Figura 17).





**Figura 17: *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 01:07:46; 01:07:49; 01:07:53**

Hay escenas de factura similar en las obras de Tono, como en *Algo flota sobre Pepe*: «Apagan la luz [el Doctor y Marina] quedando la escena iluminada por la lámpara de la pantalla, y se esconden detrás del diván. Don LEÓN aparece vestido como indica el diálogo, y se dirige, cautelosamente, a escuchar en todas las puertas» (Acto II, 34). O en las

entradas y salidas constantes en *Cinco mujeres nada menos*, que permiten a los

personajes escuchar sin ser vistos: «Rodolfo desaparece por la primera derecha, cerrando la puerta. Don Ramón intenta entrar por las dos puertas y al encontrarlas cerradas, se mete rápidamente en el baúl» (Acto III, 22); y las del Ladrón Mercedes en *Guillermo Hotel*: «Inmediatamente sale el ladrón que está debajo de la cama pero como vuelve a oírse ruido en la puerta, se esconde nuevamente en el mismo sitio» (7).

Sin embargo, en el teatro, en general, este secretismo corre por toda la obra a través de los espacios, los objetos y el montaje, especialmente en aquellas obras de factura más tradicional. Gran parte del éxito argumental de este teatro radica en la ocultación, la necesidad de que un personaje permanezca al margen de cierta realidad y en ello juegan un papel básico los espacios que lo posibilitan; el hecho de que en ocasiones el contracampo tenga menos continuidad respecto al campo, multiplica las opciones de espacios ajenos al foco, de rincones oscuros. En capítulos posteriores veremos cómo se consigue acentuar este misterio a través del montaje e incluso del disfraz.

Los elementos de ocultación se multiplicarán en aquellas obras más tradicionales, donde prima el enredo, como en *Algo flota sobre Pepe* o *Cinco mujeres nada menos*. En las cuales, a menudo, ni siquiera se remite a una dimensión espacial mayor, no evocan un contracampo en el que está sucediendo algo primordial, sino que facilitan los equívocos dentro de la propia escena, como la manta con la que cubren el supuesto cadáver de Don Felipe o el baúl en el que Doña Marina quiere meterlo.

Otra forma de abarrotamiento, facilitada por la construcción del espacio practicable, es la continua entrada y salida de personajes. Esta saturación del campo

tiene mayor presencia en el cine y también aparece en el teatro; los personajes se introducen en escena como mero decorado de caos, en un movimiento continuo y acelerado, a menudo sin que aparentemente su presencia tenga una función (Figura 18).



**Figura 18:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 37:58) ; *El hombre mosca* (Newmeyer, Taylor, 1923: 29:49); *La ley de la hospitalidad* (Keaton, Blystone, 1923: 27:45)

elemento primordial de la escena; la conversación que acompaña a los del primer grupo, completamente nimia, vendrá a corroborar la trivialidad de estos personajes, en oposición a los enamorados.

El espacio también se llena sin jerarquías, como en las otras dos cintas. Así, por ejemplo, en *Cinco mujeres nada menos*, por ejemplo, cuando en la casa ya se encuentran Rodolfo, Don Ramón, Chucha, Ponciano, etc. todavía aparece Lali: «MARÍA.— Otra vez el timbre ¡Pues anda que sí! (María vuelve acompañada de Lali» (Acto I, 22). Incluso desfilan personajes de paso:

A imagen del plano de *Luces de la ciudad*, en la que el foco de la escena, Chaplin, aparece en la lejanía, engullido por los personajes de relleno, que ocupan el primer plano (Figura 19); se desarrolla la siguiente acotación de *Rebeco*: «Todos se agrupan alrededor del señor Prat, menos Aurea y Armando que siguen hablando en segundo término» (Acto II, 10). De manera que se juega con el encuadre para mostrar en primer término el ruido insignificante y detrás, el

FONTANERO.— Muy buenas. Soy el fontanero.

LALI.— ¿Y a nosotros que nos cuenta? [...] Entra y haga lo que quiera (El Fontanero desaparece por la derecha.) (Acto I, 29).

Este vaivén está unido a una visión deshumanizada de los personajes que entran en juego, como si de autómatas se tratase. Se integran como un objeto más, identificativo a menudo del campo en el que se va a desarrollar la acción; en este sentido, conviene apuntar la fuerte presencia inicial de los criados que son los primeros en guiar al público en aquellos espacios de tinte burgués: «*al levantarse el telón [...], entra, por la derecha, Felix, el mayordomo*» (Tífta



**Figura 19:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 36:58)

Rufa, 7 – 8); «*Al levantarse el telón, Julieta, sentada en un diván, lee un libro en voz alta. María, la doncella, de pie, la escucha atentamente*» (Romeo y Julieta Martínez, 5); «*Al levantarse el telón [...]por el lado izquierdo de la escena entra Doña Paula acompañada del Mayordomo*» (Francisca Alegre y Olé, 9); «*Al levantarse el telón, Evaristo, criado de la casa, lee un libro lentamente, a María, la doncella*» (¿Qué «bollo» es vivir!, 87). En los espacios de hotel, son sustituidos por el conserje. Así, estos personajes secundarios se cosifican hasta convertirse en otra pista definitoria del *establishing shoot*.

### 3.2.3. El montaje alternado o *cross-cutting*.

Santos Zunzunegui distingue cuatro formas para expresar la simultaneidad cinematográfica: por un lado, se pueden montar actos simultáneos que coexistan en el campo, jugando con la profundidad del campo; también pueden coexistir en el encuadre, como ocurre en los procesos de sobrexposición o en la *split-screen*; por otra parte, se pueden presentar en sucesión y, por último en *cross-cutting* o montaje alternado (1998: 162-163). Atenderemos a este último, que pasa por conceder a la cámara una función narrativa, cuya técnica radica en «*hacer olvidar que la simultaneidad se presenta sucesivamente*»; es decir, el personaje entiende que la sucesión de las imágenes

responde a «dos sucesos diegéticamente simultáneos y alejados del espacio» (1998: 163). Encontramos un proceso de *split-screen*, por ejemplo en *Armas al hombro*, cuando el protagonista en las trincheras piensa en lo que estaría ocurriendo en la ciudad (cf. vídeo 11).

El montaje alternado es una herramienta común en el cine clásico de Hollywood. Para Sánchez-Biosca, este se consigue al simultanear dos acciones que ocurren en diferente espacio pero que tienen relación diegética; de manera que se consigue superar la necesidad de unidad espacial (2010:140). Así, como Daniel Arijón apunta, este montaje responde a la necesidad de alternar, al menos dos puntos de interés (1976: 6). En este proceso se lleva a cabo una selección de la acción para plasmar únicamente los momentos de gran intensidad (1976: 10); puede desarrollarse por medio de tomas cortas, con varios ángulos que van reconstruyendo el todo, o por medio de planos largos que ofrezcan una visión de conjunto y la totalidad del acontecimiento (la primera ofrecerá una visión más fragmentada) (Arijón, 1976: 11). Estos dos puntos de interés no tienen por qué estar desarrollados por igual y una de las líneas puede aportar más información que la otra, aunque serán complementarias desde un punto de vista informativo, y solo el público conocerá las dos líneas (12).

Es una técnica eminentemente gráfica, por lo que su desarrollo es mucho más habitual y sencillo en el cine; sin embargo, este «teatro del disparate» intenta recoger esta multiplicidad y agilidad del tiempo-espacio a través de diferentes recursos.

El teléfono es uno de los elementos que facilitan la entrada de esta simultaneidad en la obra teatral; gracias a los diálogos detallados y explicativos de los personajes que lo utilizan, se crea la ilusión de estar asistiendo al tiempo a la escena del que emite la llamada y al del que la recibe. Así ocurre en *Guillermo Hotel*:

Alberto.– (Al teléfono) ¿Oiga?...¿Podría usted subir algo de comer? Sí, ya me figuro que no hay nadie en la cocina, pero...algo frío. Eso es...¡Un pollo!... ¡Asado!...¡Eso es! (Consulta con la mirada al ladrón y Elena. Estos hacen gestos afirmativos.) [...] ¿Qué...? (A los otros, mientras tapa el auricular.) Dice que lo único que tiene frío son los pies. (20).

En *Tiita Rufa*:

Rufa.– [...] Me basta con que quiera ir usted a Mallorca...¡Tonto...! ¡Tontísimo...! ¿Esta noche...? ¿Ha dicho usted que quiere que nos encontremos esta noche o es que ha habido un cruce...? ¿Dónde...? ¿En el Parador de Cuatro Picos...? Sí, sí, ya sé...A unos sesenta kilómetros... (34)

En *Una noche en Miami*:

KETY.— [...] me aburro como una ostra de Marennes...¡Qué disparate! No conozco a nadie en absoluto, ni pienso hablar con nadie hasta que venga mi Míster Williams...¿perdón!...mi Tony... ¿Cómo?...¿que llegas mañana?... ¡Qué alegría! ¡Qué lástima que no sea hoy mañana!...Le diré al *maître* que te prepare la misma langosta del año pasado [...] Mucho, mucho... ¡claro que mucho! ¿Y tú?...Tonto (Acto I, 2)<sup>116</sup>

Sin embargo, a veces el *cross-cutting* no requiere más que el diálogo de los personajes, que introduce la conciencia de la multiplicidad de espacios al relatar lo que está ocurriendo en paralelo con la acción principal:

CAMARERO.— ¡Señores, por favor! Vengo a rogarles que no griten tanto [la pelea entre Elena y Ludovico, interrumpida por el camarero, es una escena que se desarrolla paralelamente a lo siguiente:] En la habitación de arriba hay un enfermo que no puede descansar. En el comedor hay un viajero que dice que no le dejan oír lo que come, y en las habitaciones continuas no hay nadie... (*Guillermo Hotel*, p. 37).

Esta interrupción de una escena paralela a la principal, fuera de foco, ayuda a evocar un contracampo menos limitado que el que se nos muestra en la acción. Como ya hemos visto, a esta simultaneidad colabora también el sonido, que en el caso del teatro suele remitir a un espacio ajeno al campo; en este aspecto difiere del cine mudo, el cual se apoya en una pequeña banda sonora no para advertir la presencia del contracampo, sino para reforzar la descripción de lo que aparece en escena; como por ejemplo los pitidos de los coches en el plano situacional de *Luces de la ciudad* o la canción de *La Violetera*, de José Padilla, para la presentación de la florista. No es de extrañar que los sonidos tengan presencia en esta cinta, dado que la sonoridad del cine era posible desde 1927, aunque en 1931 todavía Chaplin optara por una cinta muda.

A veces el montaje alternado sirve para expresar un anhelo del personaje o una digresión momentánea del hilo principal. Este es el caso de la escena en la que Willi

116 En la lectura de esta conversación es imposible no acordarse de la del inicio de *Guillermo Hotel*, en la que Elena habla con Ludovico. El tono entre ellas es muy similar, en ambas las mujeres llaman a sus prometidos para hacerles saber que están solas, que solo planean irse a dormir y que están conformes con su futura boda; sin embargo, la conversación de Elena trasluce la lógica novedosa de la comedia del disparate: más ilógica, menos convencional y menos melodramática:

Elena.- Acabo de llegar en este momento. No, he venido sola [...] No, ya es muy tarde y estoy muy cansada. Voy a tomar un baño y a meterme en la cama... ¿No seas impaciente! Dentro de unos días seré tu mujer [...] Habitación 421...Es muy fácil retener el número. Acuérdate del día siguiente en que nos conocimos...Eso es...Fue el tres. Pues no tienes más que acordarte del cuatro y después del 21, que es el último día del mes menos 10. [...] Con eso que te digo y apuntándolo en un papel, puede que no se te olvide... Claro que te quiero (7)

McKay, en *La ley de la hospitalidad*, se imagina la grandiosa casa que va a heredar (11:10) o, cuando más tarde, ve la casa que le pertenece y paralelamente, en su imaginación, estalla por los aires la casa de sus sueños (35.19). Esta técnica responde a lo que Zunzunegui llama «montaje paralelo»<sup>117</sup>, una variante del *cross-cutting* que se usa para presentar acciones en alternancia pero sin simultaneidad en el tiempo de la historia (1998: 163). Realmente en estas escenas de la cinta de Buster Keaton, ni la mansión existe mientras lee la carta de la herencia, ni la ruina de la casa está teniendo lugar paralelamente a que él llega, si no que los planos que se intercalan muestran un producto de su imaginación, que representa el anhelo destruido.

Un efecto similar consigue la obra de *Tono, Romeo y Julieta Martínez*, al introducir la conversación intertextual con la obra de Shakespeare homónima: La apertura de la obra expresa el ideal amoroso de Julieta, trasladando al público al espacio de su lectura, en contraposición a la vida común que lleva, la cual es constantemente traída de vuelta por María, la criada:

*(Al levantarse el telón, Julieta sentada en un diván, lee un libro en voz alta. [...])*

JULIETA.– *(Leyendo)* “¡Brilla como un resplandor más vivo que el de los hachones del baile! En medio de la noche oscura, su belleza resplandece [...] ¿Blanca paloma en medio de estos curvas fúnebres! ¿Había yo amado hasta ahora? Ja...ja...”

MARÍA.– ¡Ja, Ja!

JULIETA.– No; jamás, jamás. Es que estaba borrado. “Jamás hasta ahora...”

MARÍA.– Adiós, señorita *(Inicia el mutis)*

JULIETA.– No mujer, no te vayas. (5)

Más tarde, de nuevo, la obra entra en diálogo con el texto de *Romeo y Julieta*, lo que provoca por un momento la alternancia de las dos realidades: la literaria y la moderna. Esta vez será Romeo quien sufre la ruptura de sus expectativas por el contrapunto de épocas:

ROMEO.– [...] Veo el fuego de oro que ilumina [...] *(Suena una música a lo lejos.)* Oigo el canto de la alondra que entona la canción del amanecer.

JULIETA.– No es la alondra, Romeo, es una radio (28).

En contraste con la famosa escena V del acto III de la tragedia shakespeariana :

---

<sup>117</sup> Aún distingue otra variante del montaje alternado, denominada «montaje convergente», muy característico en Chaplin. Esta técnica consiste en establecer una alternancia de imágenes entre dos grupos espacialmente separados que terminan convergiendo en un mismo lugar y tiempo; de modo que «unas partes del film reaccionan sobre otras hasta llegar a fundirse dando lugar a una síntesis final» (Zunzunegui, 1998: 163-164)



JULIETA.— ¿Has de partir ya? Aún está el alba lejos. El ruiseñor era, y no la alondra la que penetró el fondo temeroso de tu oído. [...]

ROMEO.— Es la alondra que , que ya anuncia el alba. No es el ruiseñor (Shakespeare, 2009: 311).

Por su parte, ya anticipábamos que en *¡Qué «bollo» es vivir!* se recurre la metaliteratura para predisponer a una lectura melodramática del espacio por parte del público. Así, se produce, con ello, un nuevo *cross-cutting* de situaciones y espacios ajenos que confluyen en escena.

La técnica del montaje alternado facilita también la realización de los momentos de acción y persecución<sup>118</sup>. En este caso, se lleva a cabo en escenas en las que la proximidad espacial es mayor que en los ejemplos anteriores. Así, en la *La ley de la hospitalidad* se aprovecha la reversibilidad de lo que aparece en campo y lo que queda en contracampo, y se alternan los planos de uno y otro para expresar el movimiento, de manera que el público entiende que hay una continuidad espacial entre escenas. Pero esta cercanía de localizaciones no tiene por qué ser inmediata; de hecho, en este caso se muestran alternativamente tres campos diferentes: el del protagonista huyendo, seguido del de los hermanos tratando de alcanzarle, los cuales se desarrollan en contigüidad espacial, y el de la chica, que los busca para evitar que maten a Buster, donde se da a entender que el plano se desarrolla en un espacio próximo, pero no implica que se sitúe en alteridad proximal. Así se da una alternancia entre el protagonista huyendo a caballo, los hermanos persiguiéndole a pie y, por último, la muchacha buscándoles; son planos presentados cada uno en diferentes espacios y además a diferente velocidad, siendo Buster el más rápido, grabado en *travelling*<sup>119</sup>, y la muchacha la más lenta, captada a partir de una cámara fija en plano largo. (Figura 20)

118 Es habitual el uso de esta técnica aunque hay otras opciones a la hora de presentar las persecuciones en el cine mudo. A menudo se utiliza un plano largo frontal en el que el protagonista va en primer término y a lo lejos se advierte el perseguidor, introduciendo mucho más campo en el plano.

119 Sí la continuidad del espacio entre los personajes hubiese sido mayor, se podría haber optado por una cámara en *travelling* que va alcanzando a los diferentes personajes, desde el más lento, que es la muchacha, pasando por los hermanos culminando en la cabeza de la carrera con Buster; de manera que se crearía una escena intermitente en la que la cámara iría uniéndose a los diferentes actores. La elección del montaje paralelo, sin embargo, sugiere que la escena carece de continuidad espacial, el interés no se encuentra en llegar a un punto culminante con Buster sino en mostrar los diferentes puntos de interés para la acción: Buster huyendo, la familia a la caza y la muchacha desesperada tratando de parar la tragedia.



Otro caso de montaje paralelo se da al inicio de *Luces de la ciudad*. En este caso, la proximidad espacial es mayor (de hecho, justamente antes del *cross-cutting* se introduce un plano general en el que ambos puntos de interés están incluidos) y no responde a dos líneas narrativas sino que pretende mostrar la reacción de la acción del protagonista. Para ello se realiza un montaje paralelo de planos generales donde, como establece Arijón, la escena se cubre desde una posición de



**Figura 20:** *La ley de la hospitalidad* (Buster, Blystone, 1923: 56:38; 56:42; 57:06)

cámara única (1976:11), simultaneado el campo y el contracampo desde posiciones de cámara pares. Esta técnica permite ver el creciente horror que despierta el comportamiento del protagonista en la masa sociabilizada, con cada uno de sus movimientos sobre la estatua. Manifiesta el aprieto del protagonista y sus consecuencias *in crescendo* en el grupo (cf. vídeo 3).

De factura más teatral es el montaje alternado que se lleva a cabo en *El moderno Sherlock Holmes* ya que, en este caso, se realiza dentro del mismo plano, eliminando una de las paredes que tapan la acción. Este *cross-cutting* no es otra cosa que un modernísimo montaje dentro de la imagen<sup>120</sup>, un «cuadro dentro del cuadro» (Pinel,

<sup>120</sup> En su obra *El montaje*, Vincent Pinel habla del adelanto que supone la introducción de esta técnica de montaje, a tenor de un cuadro de *Greed* (1925), de Erich von Stroheim, que consigue mostrar la ironía sin tener que recurrir al montaje alternado tradicional (2004: 39).



**Figura 21:** *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton, 1924: 33:04)

2004: 39), que muestra la acción de los bandidos dentro de la casa y la preparación de Sherlock para entrar en ella a salvar a la chica. Es decir, los dos espacios conviven en escena y solo el público los conoce (Figura 21).

En el teatro de *Tono* se da también un intento de alternancia dentro del cuadro similar; se consigue a partir del

desdoblamiento de los espacios con los cuartos de baño de *Guillermo Hotel*, *Tiita*

*Rufa o Francisca* y *Olé* o la habitación de Marion en *Una noche en Miami*. Lugares en los que el público sabe qué está ocurriendo porque se le ha dado la información de antemano:

ELENA.— [...] Voy a tomar un baño y a meterme en la cama [...] (*coge la maletita y las cosas que había dejado sobre la cama, entra en el baño y cierra la puerta. [...] Se abre la puerta y entre Alberto acompañado por el Conserje 2º [...] (Empieza a abrir la cama. Alberto mientras tanto se desnuda detrás del biombo)* (*Guillermo Hotel*, 6–7).

De modo que de manera similar al montaje de la obra de Buster, el público parece asistir a las dos acciones que ocurren en escena: la de la habitación con Alberto y el baño de Elena. Encontramos varios ejemplos de este pseudo montaje alternado:

RUFA.— (*Nerviosísima.*) Sí, voy a darme una chaqueta y a ponerme una ducha, y en seguida usted con estoy...

(*Entra en el cuarto de baño, cerrando la puerta. Por la izquierda asoman Luis, Cristina y Don Ramón.*)

AGAPITO 2º.— Podéis pasar. Se está vistiendo. [...]

VOZ DE RUFA.— ¡Pito...!

AGAPITO 2º.— (*A ellos*). Idos corriendo. (*Tiita Rufa*, p. 59).

PAQUITA.— Lo siento, pero es necesario que suba usted antes de que se den cuenta de que ha dormido en el cuarto de baño.

OLEGARIO.— ¿Dormir?... Si usted cree que dentro de una bañera puede dormirse...?

PAQUITA.— ¿Ha dormido en la bañera?...Pero sin agua, claro.

OLEGARIO.— Sin agua. (*Francisca y Ole*, p. 59).

VOZ MARION. – ¡Abra usted, por lo que más quiera!...

(Kety se da entonces cuenta de que la voz viene de la puerta de comunicación con el cuarto contiguo y abre dicha puerta apareciendo Marion. [...])

MARION.– Pase, Philip [...] Es una cuestión de vida o muerte...Y usted no querrá que yo me muera [...] Es que, precisamente, el peligro está en que encuentre a Philip... Pasa Philip [...] (*Mirando en el interior del otro cuarto*) ¡ya está llamando a la puerta!... Adiós, señorita. No sabe usted lo que hace por nosotros ... (*inicia el mutis*) [...]

KETY.– (*Va a la puerta y vuelve a abrir*) Aquí no se cierra ninguna puerta.

PHILIP.– Señorita...que va en ello mi felicidad. (*Cierra la puerta de nuevo*) [...]

MARION.– (*Asomando la cabeza entre la puerta*) ¿Quieren hacer el favor de no abrir y cerrar tanto la puerta?... Parece esto un tranvía.

(*Una noche en Miami*, Acto I, p. 2, 3, 4 y 6)

La obra teatral, sin embargo, no siempre permite intuir lo que está ocurriendo en el fuera de campo y, como adelantábamos, juega con ese desconocimiento para crear un efecto sorpresa.

Otro recurso para la manipulación del espacio y el tiempo es la introducción de la técnica del sueño. Esta a veces se inserta con planos sueltos en la acción principal, como en un montaje pseudo alternado, yuxtapuesto; por ejemplo en el caso de *El Tenorio tímido*, donde se intercala su realidad con la de su libro, el cual recoge su fantasía de ser un amante experimentado y resuelto, todo lo que Harold no es. Y en otras ocasiones se introduce en el devenir de la acción, como en *Armas al hombro*, donde el adulto infantil y torpe deja paso en su sueño al adulto valeroso, héroe de guerra, que consigue poner fin al conflicto armado. La misma técnica aparece en el desarrollo de *Sherlock*: Buster es incapaz de ser efectivo de modo que sueña con su yo anhelado, un gran detective que resuelve el caso y salva a la chica; pero cuando se despierta todo ha sido solucionado por esta. Un proceso muy similar se desarrolla en *Romeo y Julieta Martínez*, en el teatro. Julieta puede dar rienda suelta a su romance con Romeo en el sueño y cuando despierta descubre que nadie lo ha vivido y que Romeo es realmente Fernando.

Los momentos de ensoñación se pueden introducir cinematográficamente a partir de varias marcas enunciativas: En el caso de *Armas al hombro* no se especifica que es un sueño hasta el final de la cinta, de manera que el inicio se marca con un simple fundido que enlaza el catre con el frente (02:26). El público será consciente de que todo es una ensoñación cuando, tras el plano del protagonista victorioso, se suceda

el del catre del principio, a través de una cortinilla, que se cierra sobre el soldado exitoso y se abre para mostrar al recluta dormilón (35:36). Para los cuadros imaginados de *El Tenorio tímido*, Harold introduce un plano de transición entre el personaje que escribe y la representación de la historia a través de un primer plano de la hoja mecanografiada, a la que se sobreimpresiona la historia de la vampiresa (10:57) para volver de nuevo al primer plano de la máquina de escribir, por sobreimpresión, y luego a un plano general de Harold escribiendo en la buhardilla; repetirá el mismo procedimiento para la chica *flapper* (13.23). Por último, el proceso de *El moderno Sherlock Holmes* resulta especialmente moderno y causó sensación en su estreno, ya que se da un desdoblamiento del personaje dormido, tras lo cual se introduce en la pantalla del cine (16.54). Para el actor, esta proeza técnica fue la razón para hacer todo el film; Bonet recoge la explicación de Keaton sobre las pesquisas técnicas:

Todo Hollywood quería saber el truco utilizado. La gente de cine fue a verla más de una vez intentando averiguar cómo rayos se había rodado aquello. Habíamos construido una falsa pantalla de cine y metimos un decorado dentro de ese marco; la iluminación daba la ilusión de un film proyectado sobre una pantalla, pero los actores eran reales; yo salía de la semioscuridad y penetraba en esta pantalla iluminada intensamente. Para la escena en que el decorado cambia alrededor fue cuestión de timing, y, a cada cambio, habíamos medido la distancia entre la cámara y el lugar en que me encontraba, con una exactitud milimétrica, fijando también la altura y el ángulo excatos, de forma que la coincidencia fuera perfecta. Luego cambiábamos el decorado a otro sin moverme. Llegamos a utilizar instrumentos de topografía para obtener una exactitud matemática (Cit. Bonet, 2006: 80)

Esta convivencia de la realidad y lo onírico propicia la confusión en el espectador y desdibuja los límites entre lo vivido y lo soñado; esto enlaza con la voluntad de irrealidad pero evidencia, a la vez, el mantenimiento de una referencia, mayor o menor, a un standard ortodoxo (recordemos lo que John London advertía a raíz de la presencia de toques de realidad en la obra de Mihura (1989: 86-87))<sup>121</sup>.

José Antonio Pérez Bowie habla en su artículo «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología» sobre la introducción de la representación teatral dentro del filme como una oportunidad para desarrollar una reflexión sobre el proceso teatral e introducir

<sup>121</sup> El mismo London (1989) habla de la introducción del sueño en *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y Laiglesia, donde se introduce el sueño y crea cierta ambigüedad de cara a un argumento detectivesco, en el que al espectador se le crean varias dudas; el crítico afirma que «Mihura never attempted anything so intricate again» (85). Sin embargo, *Tono* parece desarrollar cierto gusto por el suspense y la confusión, creando ambigüedades para jugar con el público, como vemos en *Romeo y Julieta Martínez*, *Tiita Rufa*, *Rebeco* o *Algo flota sobre Pepe*; acercándose un poco a la estética jardielesca, incluso.

un segundo nivel de ficción, respecto al cual los personajes del primer nivel adquieren la categoría de espectadores (2010:48). En este caso se introduce una proyección fílmica, con lo que se lleva a cabo una reflexión metacinematográfica; aun así, nos sirve el estudio mencionado de Pérez Bowie para analizar la relación diegética que se establece entre los dos actos de ficción. De modo que la introducción de la proyección cinematográfica supone «una *función tematizadora* con relación a la historia marco, en cuanto que ofrece un resumen del tema principal de ésta» (Pérez, 2010: 48-49): el filme en pantalla muestra también el robo de una joya, al padre de la muchacha, por parte del perfecto galán que la pretende. Sin embargo, con el desdoblamiento en sueños del personaje ambas líneas de ficción se funden, hasta que el despertar del personaje evidencia de nuevo la existencia de los dos niveles.

### 3.3. La construcción del humor.

#### 3.3.1. El montaje para la creación del gag, la elipsis y el suspense.

El *gag*, dice Lluís Bonet en *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*, es un «efecto cómico, sea visual o verbal» (Bonet, 2003: 15) con el que se pretende sorprender y que, por ello, aparece en escena de forma repentina. Este recuerda además que su «efectividad depende de la sensibilidad del espectador» (15). Con el paso de los años, la denominación se ha ido ampliando incluso para motivos no cómicos: se habla de *gags* trágicos, *gags* de aventura, *gags* policiacos... Pero originariamente se utilizaba para los efectismos humorísticos<sup>122</sup>. Meyerhold (Morales, 2003: 44) encontró el *quid* del *gag* en un «rechazo a lo ridiculizado», de modo que se ridiculizaba, por ejemplo, a un orondo ricachón o a la estricta sociedad burguesa y, al hacerlo, se congratulaba con su opuesto, por ejemplo, el vagabundo.

El primer *gag* de la historia del cine fue el de *El regador regado* de Louis Lumière, que se proyectó el 20 de febrero de 1896 en el Marlborough Hall de Londres y que contaba la peripecia de un muchacho que corta el paso del agua en la manguera de un jardinero y cuando este se asomaba a la boca, el chico dejaba libre la goma, empapándolo. Se trataba, como advierte Karel Reisz (1980:16), de la primera vez que no solo se pretendía imprimir el movimiento, sino que se hacía con intención, una intención humorística.

---

<sup>122</sup> Como tal se usará en este trabajo, dado que eliminar su univocidad no hace más que invalidar el propio término, en lo que parece haber sido una confusión entre el concepto de gag y el de motivo de un tema cualquiera.

A partir de aquí se crearían multitud de cintas que pretendían introducir la novedad en la realidad y romper con la cotidianidad a partir del humor. Así, se toma el *nonsense*, rescatado de la obra de Lewis Carroll, para desbaratar las convenciones sociales y convertir al débil en el victorioso, en lo que Bonet entiende como un «nivelador social»<sup>123</sup> (2006: 17). Este sinsentido es amoral e incluso cae en la crueldad, el héroe del humor está al margen de las convenciones, fuera del sistema social y por ello, como un niño inocente sin marcar, es capaz del mayor bien y del mayor mal.

En el cine de humor primitivo dominaba el género del *slapstick*, de la comedia de cachiporrazo, es decir, un humor basado en los golpes, en la violencia absurda, en los tartazos, en la fuerza ejercida de manera disparatada y que parecía carecer de consecuencia en las tablas. El humor llegaba por la hipérbole, la desmesura se ejecutaba sin demostración alguna de dolor; se creaba así un mundo de fantasía en el que los hombres de carne y hueso parecían equipararse a los dibujos animados, siempre con una sonrisa en la boca.

Sin embargo, Keaton y Chaplin depuraron en los años siguientes el género: optaron por un cine que transmitiera emotividad, aunque sin caer en el sentimentalismo fácil, y por un humor de raíz más intelectual y reflexiva. Tomaron el humor primitivo del cine mudo americano, basado en la exaltación de la destrucción, en el frenesí de la violencia disparatada para conseguir el efectismo cómico (los cachiporrazos, las caídas aparatosas...) y lo dotaron de un trasfondo moral.

Así, Chaplin crea desde la idea de que la «comedia cinematográfica puede hacer algo más que divertir» y exige «una coherencia moral» (Bonet, 2006: 125); recurre para ello a un humorismo fundamentado en el completo y continuo fracaso, un recurso de sobra ensayado en su andadura por el *music-hall* inglés. Por su parte, Buster apuesta también por un abandono del humor simplón de los tartazos y propone, a través de sus personajes principales, un acercamiento a la realidad humana a partir de un humor medido, pero desprovisto de «la constante masoquista» (Bonet, 2006: 100), que supone una deshumanización de los actantes, de la cual bebe el *slapstick*. Esto permite que se cree cierta complicidad entre personaje y público. En el fiasco permanente al que los protagonistas deben enfrentarse, en medio del desastre, aparecen los héroes desacralizados, de los que hablábamos en el primer capítulo y a los que todo les ocurre a

---

<sup>123</sup> Este concepto de la risa como igualador social no es una idea nueva, viene desde el origen del Carnaval; pero aquí no es una carcajada satírica, sino que la sonrisa surge de la presentación de una situación disparatada o absurda en un contexto que no es explícitamente cómico, sino parte de la vida ordinaria.

la inversa. De modo que presentan seres perdidos en un contexto que les es hostil y los empuja a una lucha que a menudo desemboca en el fallo más absurdo, dentro de una situación disparatada, de lo que surge el humor. Tanto Chaplin como Buster advirtieron la importancia del montaje para el efecto cómico.

En el caso de Harold Lloyd, siguió el camino marcado por los otros, aunque se resistió a ser una copia de Chaplin, que era lo que la Hal Roach Comedies Production pretendía, en la búsqueda del provecho económico. De modo que optó por hacer más elegante a su personaje y reducir el distanciamiento con el público, a través de un pequeño burgués, ingenuo y algo torpe, que acaba triunfando sobre las situaciones adversas, con mucho esfuerzo y no menos suerte. En el camino, se reirá de la autoridad, pero de una manera tan inocua que, apunta Bonet, «nadie se siente ofendido» (2006: 66). Aun así, no se debe minusvalorar la capacidad de este cómico, que, como advertía Orson Wells, hacía gala de una arquitectura cómica impecable y requería poco más que sí mismo para desarrollar el *gag* (Bonet, 2006: 67). Su humor se basaba en una acumulación de *gags*, que se sucedían con inteligencia, para crear una efectísimas reacción humorística.

Karol Reisz, en su libro *Técnica del montaje cinematográfico*, habla del proceso de montaje de las secuencias cómicas, donde advierte que una de las bases es seguir la máxima de «di que lo vas a hacer, hazlo y di que lo has hecho»<sup>124</sup> (1980: 95, 98); de esta manera, el público va por delante de los acontecimientos, con lo que mantiene un burlón sentimiento de supremacía frente al personaje, incrementando, con ello, el efecto cómico.

Según esos principios de ensamblaje expuestos por Reisz, se crean la mayoría de los *gags* del cine. El montaje supone un juego continuo con el espectador, es un proceso de construcción desentrañado por y para este; de manera que en la elaboración de la escena se pone al público en preaviso, y esto le invita a esperar atento un desenlace concreto de la acción, de acuerdo a su horizonte de expectativas («di que lo vas a hacer»). Una vez alcanzado este grado de compromiso por parte del espectador, el director puede: culminar el *gag* («hazlo»), culminarlo e incluso repetirlo («di que lo has hecho»), o romper las expectativas del receptor y no llevar a cabo el desenlace esperado. Si se repite, el efecto cómico se multiplica (Reisz, 1980: 98). (Figura 22)

---

<sup>124</sup> Esta máxima no es una cita del propio autor, sino un patrón que hemos extraído de sus análisis de secuencias cómicas.





**Figura 22:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 31:44; 31:45; 31:52)

En esta misma dirección apuntan las reflexiones de Keaton, un virtuoso del gag y un profundo conocedor del montaje: «los efectos cómicos son efímeros, deben desencadenarse en un momento muy preciso, dejar tiempo al público para recobrase y, según el caso, llegar más profundamente o volver a emprender la progresión» (Bonet, 2006: 78).

Entre los *gags* cinematográficos destaca uno muy común que denominaremos como el «peligro inminente desconocido». Se da cuando el espectador sabe que el personaje se encuentra amenazado, sin que este sea consciente de ello, por lo que actúa al límite salvándose del peligro por lo mínimo. Al salir airoso de la situación se rompe con la expectativa del auditorio de que caiga víctima del *gag*, lo que, según Reisz, se entiende en montaje cinematográfico como una falsa impresión destruida (1980: 100). Esta desilusión provoca la risa en el espectador, que ha esperado en tensión el desenlace de la trampa. Se puede ver el uso de este recurso en varias situaciones del cine mudo, como en el encuentro de Chaplin, extasiado en compañía la muchacha francesa en el piso de arriba, con los soldados alemanes, que le esperan en el piso de abajo (donde se pone en preaviso al público a través de un montaje alternado), en *Armas al hombro* (Figura 23). Se produce el mismo efecto con la entrada de los ladrones en *Luces de la ciudad*, los cuales se ocultan tras las cortinas cuando oyen llegar al ricachón y a Charlot e intentan repetidamente dejar KO a los personajes, pero sus movimientos se lo dificultan una y otra vez (1:07:46).

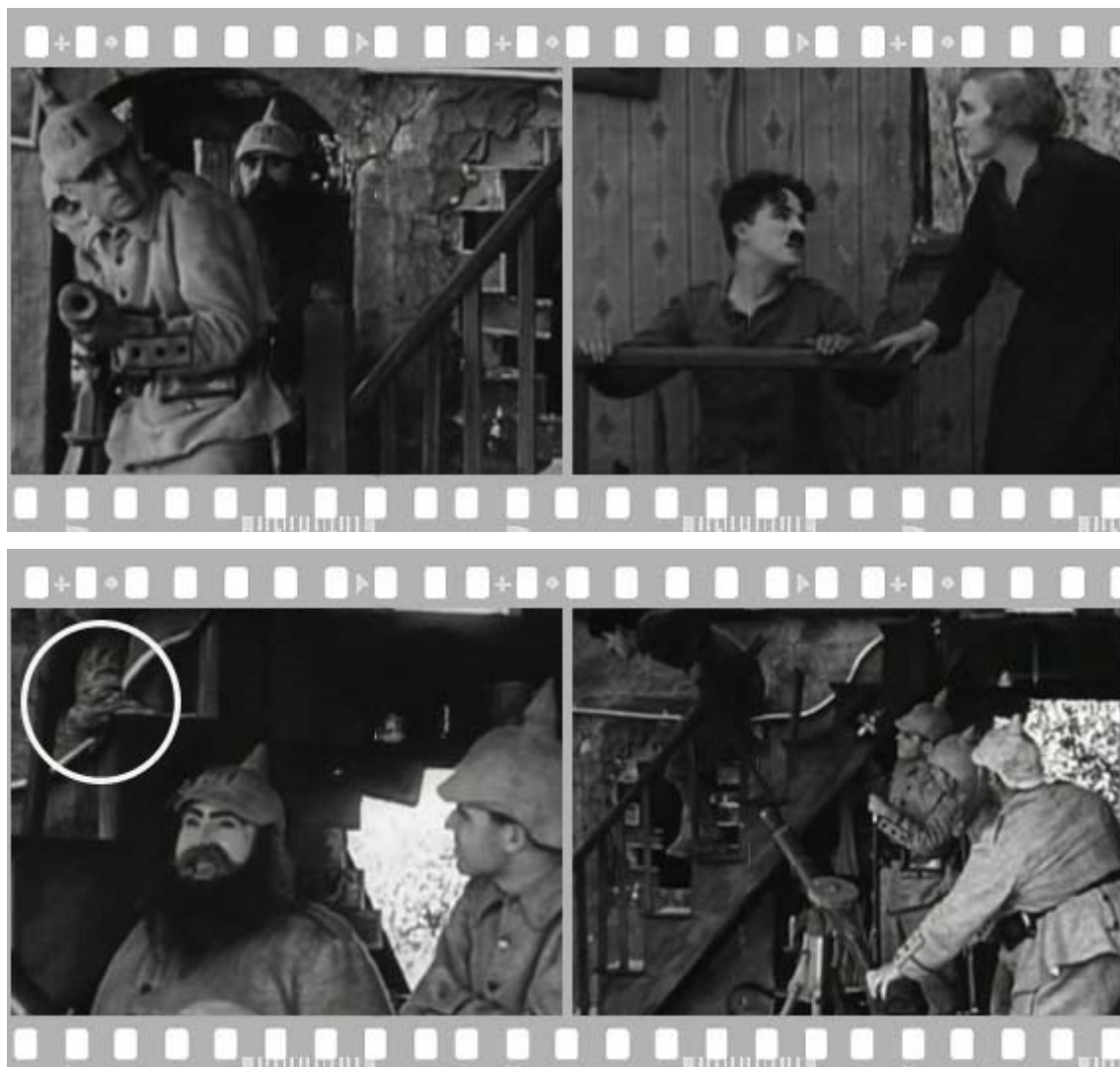


Figura 23: *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 25:20; 25:27; 25:29; 25:39)

Por no hablar de *La ley de la hospitalidad*, donde Willi Mackay vive en constante peligro sin advertirlo; así se pasea agradecido con el hombre que ha jurado matarlo (30:00), se para a hablar con la muchacha mientras en el interior los familiares se arman (32:40)... El personaje es tan inconsciente de la situación que confunde las balas con movimientos de los árboles (cf. vídeo 42) y ayuda al asesino a desatascar la pistola con la que pretende matarle. Es un recurso también común en los filmes de Harold, se ve en el protagonista de *El Tenorio*, que conduce preocupado por el tiempo, no se da cuenta de que le están disparando, pues lo confunde con descorches de botellas de champán (Vídeo 35).

Otras representaciones de este *gag* son de carácter motriz, donde a las técnicas de montaje para interactuar con las expectativas del público, se une el movimiento automatizado de los personajes que entran en juego. De este tipo son escenas como la de

Charlot mirando el escaparate distraído en *Luces* (cf. vídeo 6), mientras una compuerta se abre tras él en el suelo; o la de Buster, en *El moderno Sherlock Holmes*, cuando se libra del hacha que el mayordomo y el pretendiente han preparado para que le caiga encima al sentarse (cf. vídeo 15).

Esta secuencia nos sirve de ejemplo para la solución de repetición del gag en busca de un mayor efecto. En el caso de Buster, primero, el protagonista presenta unos movimientos repetitivos indecisos, lo que contradice las expectativas de los otros, que esperan que caiga presa de las tres trampas (el veneno, el hacha y la bola de billar), y además, reutiliza los tres motivos de peligro, esta vez con diferente culminación del *gag*, cuando los antagonistas caen en su propia trampa al hacer saltar el arma y, todavía con el susto en el cuerpo, se beben también el veneno. La repetición de la situación en torno a un mismo peligro provoca que el espectador estalle en risas desde su posición privilegiada, ya que considera a los personajes inferiores por no haber aprendido de la experiencia previa. Igual de ridículo resulta en el *gag* de la trampa de ratón, que Chaplin lleva para «protegerse» en *Armas al hombro*, de la que primero es víctima el oficial e, inmediatamente después, él mismo (3:35).



**Figura 24:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 16:26; 16:55; 17:09)

En *Luces de la ciudad*, se desarrolla un *gag*, de manera idéntica, en dos ocasiones gracias al despiste de la propia víctima, Charlot, que atiende a que el burgués no vuelque su vaso, pero no se entera de que le está vertiendo toda la botella en los pantalones. El hecho de que se dé cuenta del detalle ínfimo crea una paradoja que incrementa, aún más, el efecto humorístico, además de entretener al público en la duda de si el burgués acabará volcando la botella por segunda vez en los pantalones del

vagabundo. No solo ninguno de los dos será consciente, sino que el protagonista, para librarse de beber una copa más, se la echará por dentro del chaleco, repitiendo el motivo por tercera vez (Figura 24).

La repetición también llega al teatro de *Tono*, donde no solo se limita a repetir un *gag* concreto, sino que incluso retoma todo el motivo del disparate, como en *Rebeco*. Una vez que Armando se ha hecho pasar por Rebeco, este deberá hacer de Armando, cuando Aurea este desconsolada por su marcha. El mayordomo avisa de esta repetición a la inversa: «Es que, como la señorita Aurea iba todas las tardes con el señorito Armando a pasear a la orilla del mar, la señora Baronesa ha mandado construir estas rocas para que la señorita Aurea pueda recordar al señorito Armando mientras está con el señorito Rebeco.» (7)

La paradoja que crea provocará una mayor comicidad en el espectador. Para evitar reincidir en los mismos ejemplos, a lo largo del estudio de otros efectos de creación del humor, se advertirán de otros muchos casos en los que el teatro acude a la duplicación de un mismo *gag*.

Retomemos de nuevo la escena de *El moderno Sherlock Holmes* para advertir otra nota de comicidad, al saldarse con el escarmiento de los que provocan el peligro, víctimas de sus propias tretas. Se da, por tanto, el prolijo tópico del burlador burlado, el del «envenenador envenenado» cuando el mayordomo eche un trago al veneno preparado para el protagonista (cf. vídeo 16). El montaje de planos, además, colabora en la comicidad ya que se centra seguidamente en el protagonista (28:26), inconscientemente victorioso, lo cual no da opción al público a empatizar con la víctima de la broma; esto permite que el «envenenado» no se muestre en su faceta humana de sufridor, lo que posibilita la risa a su costa. De modo que la técnica de la introducción de un plano cortando la acción cómica en su punto álgido propicia una mayor comicidad, ya que nadie se para a compadecer al que la sufre, incrementando el sinsentido de la situación.

El comportamiento de Rufa, en la obra de *Tono*, también se atiene a un caso de burlador burlado cuando tras el juego de identidades, actúa como si hubiera perdido la memoria (aunque el texto mantiene la duda de si es una realidad o lo simula hasta mucho más tarde): «(Los mira a todos con atención e inicia una sonrisa, pero inmediatamente cambia de expresión y dice: No les he visto a ustedes en mi vida.» (77). La incertidumbre que no acaba de saciar las expectativas del público, provoca más risa. Otro caso de uso de este recuso en *Tono* es la muerte de Don León a manos propias

cuando, para que Marina le perdone por sus correrías, se dispara con una pistola creyendo que es un encendedor.

De factura muy similar a la secuencia de Keaton es la escena de *Francisca Alegre y Olé* en la que aparece Don Pito para saludar a los novios. La abuela advierte, casi en aparte al público, de la construcción del peligro: «MARQUESA.– (En voz baja) – Bueno que se siente, pero en esta silla del clavo.» (48) A partir de aquí se van creando momentos de tensión en los que el personaje está a punto de caer en la trampa: «MARQUESA.– Pero, ¿se sienta usted o no se sienta? (Va a sentarse, pero al hablarle Paquita, vuelve a levantarse» (49); «(Don Pito, sin acabar de comprender va a sentarse, pero se vuelve a levantar.) [...] DON PITO.– (Va a sentarse, pero rectifica.) – Yo creo que será mejor que nos vayamos.» (50). De modo que se juega con ese incremento de tensión en el público, que espera que en algún momento el peligro se culmine. Sin embargo, las expectativas creadas no se cumplen en Don Pito sino en nuestro protagonista, Olegario, que sin comerlo ni beberlo se convierte en víctima. Esta gratuidad provocará mayor risa en el espectador, ya que es una falsa impresión destruida donde la víctima no es la esperada. Además, como en *El moderno Sherlock Holmes*, cuando esto ocurre, el foco no se dirige al que ha padecido la broma, sino que se atiende más al susto de Paquita; Ole incluso tranquilizará a la muchacha y continuará con el juego de cartas:

PAQUITA.– Podemos intentarlo... (Se sientan ante una mesa, dispuestos a jugar. Olegario se sienta sobre la silla del clavo y da un salto. Asustada se retira.) ¡Olegario!...

OLEGARIO.– No se asuste, mujer. Es que esa silla tiene algo que no es nada cómodo... (51).

Con lo que, de nuevo, el sufrimiento del personaje queda relegado a un segundo plano, aumentando la comicidad de la escena.

También se puede rastrear el uso del «peligro inminente desconocido» en la invitación de Aurora a Ramírez para que finja, al menos, una aventura, en la que la protagonista permanece al margen de la verdad; o en la convivencia de Elena y Alberto con el ladrón bajo la cama en *Guillermo Hotel*.

En los casos de Don Pito y Elena y Alberto, el *gag* se salda con la falsa impresión destruida: el lector espera que la situación estalle y el personaje se vea atrapado en ella, pero en *Francisca Alegre*, la víctima termina siendo otra y, en el Hotel Guillermo, la protagonista descubre el peligro antes de que nada ocurra y la situación se normaliza como si estuviera dentro de lo esperable. Sin embargo, la escena continuará

siendo cómica gracias a la introducción de otro recurso: el contrapunto.

En el cine este recurso se expresa a través de la interpolación de un plano que interrumpe el devenir lógico de la acción o que corta en el punto culminante, como acabamos de ver en *Sherlock Holmes*, cuando el foco de la cámara cambia para evitar que la víctima se regodee en su sufrimiento y que el público empatee. Keaton es muy consciente del efecto que provoca la inserción de este plano, cuenta en sus memorias que «en el *music-hall* aprendí algo que luego fue decisivo en mi carrera: cuando se termina una actuación divertida, surge una risa mayor cuanto más indiferente permanezca uno» (Bonet: 2006, 74); la reflexión se aplica a la falta de una sonrisa cómplice con el público, pero, en este caso, la indiferencia se acrecienta con el contrapunto que permite que el protagonista quede ajeno al sufrimiento del otro.

Esta misma técnica se introducirá, en *Armas al hombro*, para restarle intensidad a la imagen de guerrero valiente que el protagonista ha querido crear, cuando en uno de sus golpes viriles de coraje, rompa un espejito que lleva en el bolsillo (Figura 25).



Figura 25: *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 13:30; 13:32; 13:36)

O cuando, en *Luces de ciudad*, se le caiga un maceta en la cabeza a Charlot y la muchacha ciega, ante el ruido, reaccione cerciorándose de que el periquito está bien (31:54), ajena al dolor de Charlot. De modo que a menudo los planos se introducen a contracorriente de un momento edulcorado de embelesamiento, uno de estos momentos se da cuando la florista ciega empapa a Charlot mientras este la observa en la fuente (Figura 26). Harold también maniobrará con el plano para conseguir este efecto de corte, como se ve en la escena de las rebajas en *El hombre mosca*; en la secuencia anterior la madre advierte de que el protagonista puede estar en peligro y el plano

siguiente viene a corroborarlo: un Harold falto de aliento se encoge angustiado contra la pared, mientras las sombras que se ciernen sobre él, entonces el primer plano se abre a un general para dejar ver a las mujeres rebuscando entre las telas, como autómatas, a gran velocidad (27:14). La consideración de estas amas de casa como una amenaza, rompe con las expectativas de un peligro mayor, provocando la risa.



**Figura 26:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 09:07; 09:10)

La siguiente escena de *Francisca Alegre y Ole* sirve de ejemplo para el contrapunto en el teatro. En este caso, sirve para romper la expectativa del público y también la del personaje, además de suponer un corte repentino en el ritmo:

PAQUITA.— Lo creo, Bernardino, lo creo... (Bernardino sigue comiendo sin dejar de llorar.)

Y después de todo ¿quién tiene la culpa de lo que ha pasado?

BERNARDINO.— Eso es. ¿Quién tiene la culpa?

(Bebe su café)

PAQUITA.— ¡Pues tú, claro!...

BERNARDINO. (estupefacto, deja de llorar y se atraganta con el café) — ¿Yo?... (77)

La salida de Paquita culpando al abandonado en el altar rompe la delicadeza que el público espera, provoca la interrupción inmediata del llanto del muchacho y produce cambio en el diálogo, en el que la chica pasa de intentar a convencerlo a abroncarle.

En *¿Qué “bollo” es vivir!* hay otro ejemplo de secuencia que supone una clara ruptura, gracias a la introducción de una escena en oposición al supuesto heroísmo de Ramírez. La secuencia se construye de manera que el galán termine como un mártir del amor, ante el rechazo de Aurora: «RAMÍREZ.— Está bien. Puesto que me pones en el disparadero, solo me queda una solución. (Sale por la izquierda. Inmediatamente, suena

*un tiro*)» (141). Sin embargo, antes de que el público se cerciore de que está en buen estado, se inserta una nueva escena:

SEÑORA.— Perdonen que entre de esta manera, pero necesito ver al autor del disparo.

AURORA.— El autor del disparo es mi marido y no está para que lo vea nadie.

DOÑA ÚRSULA. (*Por el gato.*) — ¿Pero qué trae usted ahí?

SEÑORA.— Traigo lo que ha quedado de mi pobre Pepe. Y comprenderán ustedes que esto no se hace con un gato.” (144)

Ante esto, el público, sorprendido, estalla en risas, pues contradice la expectativa de que Ramírez esté herido y diluye el melodrama; ya que el cobarde ni siquiera se ha disparado así mismo, sino que ha fingido hacerlo y en el proceso ha matado a un pobre gato.

La introducción de escenas contrarias a la tónica general es, por tanto, muy prolífica en *Tono* y se usa también para relajar la intensidad de la escena. Por ejemplo, en *Guillermo Hotel* cuando, en pleno enfado de Angustias, Ludovico intenta advertir a su madre de la presencia de una mosca en su vaso.

ANGUSTIAS.— Tú te callas. Esta mujer no te conviene. Ya encontrarás otra digna de ti y con faldas. (*Va a beber el agua*)

LUDOVICO.— ¡Pero, mamá!...

ANGUSTIAS.— He dicho que te calles. (*Se bebe el agua.*) ¿Qué es lo que querías?

LUDOVICO.— Ya, nada. Quería decirte que había una mosca en el vaso, pero ya te la has bebido. (38)

Un par de intervenciones atrás, Elena ha protagonizado otro contrapunto en medio de su frustración: «¡Quítate de mi vista! Eres un hombre grosero y vulgar. Ahora es cuando lo veo claro. (*Al mismo tiempo que dice esto, tropieza con algo*) ¡Ay!» (36). Con esta caída el autor consigue bajar la tensión de un momento en el que el disparate estaba a punto de diluirse en el drama y el sentimentalismo. Muy similar es la escena de *Tiita Rufa* en la que la Tía recibe la primera llamada de Agapito; a la vez que ella describe lo halagada que se siente y se va poniendo melosa, el sillón se la va tragando (un *gag*, por otro lado, repetido, pues Fernanda ya había sido víctima de ese mismo sofá). Así, *Tono* hace del momento amoroso, un momento risible. El mismo efecto consigue la aleatoriedad de Armando durante uno de sus diálogos profundo con Aurea, en *Rebeco*: «AUREA.— ¿En qué piensa? ARMANDO.— Pienso que no somos nadie... Hoy estamos aquí y mañana... ¿quién sabe si mañana... estaremos en Murcia!» (Acto I, 31 –



32) o «ARMANDO.— [...] ¿Quién duda que el Amor existe?...[...] Un imbécil. Pero lo que yo no recuerdo es si imbécil se escribe con “be” o con “uve”.» (Acto I, 36); como se puede observar, a veces estos contrapuntos resultan de la subversión de los tópicos del lenguaje. El darle la vuelta a lo convencional es una característica esencial del nuevo humor y se consigue partir de una actitud ingenua hiperbolizada o de lo que Laín Entralgo denomina un «peculiar manejo» del tópico (Alás-Brun, 1995: 132). Los personajes se interrogan acerca del sentido literal de las expresiones e incluso rompen el pacto comunicativo, desarrollando diálogos sin sentido, que hacen que los puntos álgidos queden diluidos en la confusión y la incapacidad comunicativa de los personajes. Otro ejemplo de ruptura de la tensión sentimental es la excesiva sinceridad de Rebeco:

AUREA.— ¿Pensaste en mí?

REBECO.— Sí, creo que sí. Aunque cuando se está con el agua al cuello en lo que más se piensa es en una lancha. (Acto III, 20)

O en el encuentro de Romeo y Julieta Martínez en la obra homónima, donde la intensidad queda rebajada por la introducción de una réplica que corta la tónica general, casi en aparte, como si se hubiera pasado a un plano corto para ver la reacción de la chica (por otro lado, propia de una niña y carente de decoro):

ROMEO.— ¡Oh, Julieta! ¡Luz de mi alma dormida, música que hace vibrar mi corazón dolorido; amor de mis amores, al fin te encuentro! Ya estás junto a mí, y ahora para siempre.

JULIETA.— ¡Cómo aprieta este espíritu!» (20).

*Tono* recurre también a la técnica de la introducción de un «plano» en corte para el cierre de las obras:

ELENA.— (...) Pero suba inmediatamente porque no puedo vivir sin usted. (...)

ALBERTO.— ¡Ah! Un momento... ¿Cómo te llamas?

ELENA.— Elena. ¿Y tú?

ALBERTO.— Yo, Alberto. (65)

Como ya hemos visto, es común estos reajustes irónicos que funcionan de contrapunto a un final amable. En *Guillermo Hotel*, por ejemplo, el cierre podría entenderse como tradicional y aburguesado ya que parece hacer claudicar a los personajes, que aceptan felices el matrimonio. Si bien es cierto que, como ya había

hecho Mihura en *Tres sombreros de copa*, la convención parece acabar imponiéndose a la individualidad del personaje, que finalmente se casa y entra en el sistema, ello no implica que el autor claudique ante una visión positiva y redentora del matrimonio. En esta acrobacia, consigue romper con el sentimentalismo y con la lógica del cortejo, donde el primer paso para el conocimiento del otro es el nombre, dador de identidad en el mundo burgués (como se puede comprobar en el personaje del ladrón Mercedes, cuyo nombre determina su profesión). Así convierte el idílico cierre en una punzante ironía. Igual ocurrirá en los finales de *Tiita Rufa* y *¡Qué “bollo” es vivir!*, donde las últimas intervenciones funcionan de contra-plano a la tónica sentimental. Otras obras culminan en anticlimax, es decir, la escena final no pretende deshacer la lectura sentimental sino asegurarse de que esta no es la que prevalece en la mente del espectador, como: *Rebeco*, donde la última escena ahonda en la banalidad de la burguesía, con una Sra. Prat sin ideas para retener a Aurea y un Sr. Prat acallado por su mujer; *Cinco mujeres nada menos*, donde el personaje reniega de todo intento de matrimonio; *Romeo y Julieta Martínez*, que iguala la fantasía a la realidad, y *Algo flota sobre Pepe*, donde el protagonista en un intento melodramático para recuperar a su mujer, se mata a sí mismo.

Por otro lado, si bien el mayor interés radica en un estudio del montaje en tanto que arma de humor, conviene revisar el montaje de *Tono* como elemento para la creación del misterio. Como se advertía a tenor del estudio del espacio abarrotado y del *cross-cutting*, existe una voluntad de favorecer huecos y espacios oscuros en la trama de las obras teatrales; esto se consigue a partir de la elipsis de información.

Esa construcción oscura tendrá a menudo una incidencia cómica ya que el suspense facilita la sorpresa, en la cual, como explica Karel Reisz, existe una voluntad de «tomar el pelo» al público, ocultándole lo que está por llegar (1980: 101). Por tanto, la creación de la duda es un procedimiento habitual para favorecer la proliferación de secuencias cómicas, también en el cine<sup>125</sup>. A este respecto afirma Keaton:

La mejor manera de provoca risa es crear un momento angustioso y aliviar después la tensión solucionando el asunto cómicamente. La risa está condicionada por el elemento inesperado, y lo inesperado es cada vez más difícil, pues el público, acostumbrado a los asuntos cinematográficos, se sabe ya casi todas las respuestas. Pero si se inventa una

---

<sup>125</sup> En el Teatro del Absurdo también se da el suspense pero, en vez partir de un proceso narrativo, este deriva de la ausencia de motivación en la acción, de manera que provoca que el espectador formule preguntas para poder acercarse al significado de la obra. Así, «el suspense del espectador consiste en esperar la consumación gradual de este patrón que le hará posible ver la imagen como un todo. Y solo cuando esta imagen haya sido completada – cuando cae el telón – puede empezar a explorar [...] su estructura, textura e impacto» (Esslin, 1969: 315-316).

situación escalofriante, se la da forma, y se la soluciona después de un modo ridículo, el elemento de sorpresa queda asegurado (Cit. Montgomery, 1955: 180).

Este mismo guion siguen dos escenas del teatro de Tono, muy similares entre ellas: En *Romeo y Julieta Martínez*, en un momento de máxima tensión, en el que el Profesor está intentando comunicar con los espíritus, se introduce la nota cómica y cotidiana a partir de dos golpes, que no vienen del mundo de los muertos sino del de los muy vivos, para alivio y sorpresa de personajes y público:

PROFESOR. – Espíritu. Si quieres manifestarte da unos golpes.

*(Suenan dos golpes en la puerta.)*

PROFESOR. – ¿Quién eres?

MAYORDOMO. – Soy yo, señora. (18)

Se da además una repetición del motivo, donde esta vez es el teléfono el que rompe la tensión:

JULIETA. – Si eres un espíritu, di algo.

SRA. PÉREZ. - ¡Que no diga algo! ¡Que no diga algo! ¡Porque como diga algo, a mí me va a dar algo!

[...] *(En ese momento suena el timbre del teléfono. Todos de sobresaltan)* (19)

El segundo acto de *Tiita Rufa* recurre al mismo procedimiento, una vez el primer Agapito está muerto en el armario:

RUFA. – ¿Y cómo se representan los espíritus?

[...]

AGAPITO 2º. – Pero la mayoría de las veces se manifiestan con golpes...

*(Suenan unos golpes en la puerta. Quedan paralizados y mudos de espanto)*

[...] [Durante este tiempo, se dilata el suspense con los balbuceos de ambos personajes, que elucubran acerca sobre quién llama]

*(Rufa se acerca a la puerta e intenta responder sin que le salga la voz. Por fin lo consigue)*

RUFA. - ¿Quién es?

VOZ. – La chaqueta, señora. (57)

Hablábamos en el capítulo anterior, a raíz del ritmo de la narración, de la carrera del Tenorio tímido para impedir la boda; en esta misma secuencia, se consigue crear el suspense a partir de un *cross-cutting* entre los avances fallidos del protagonista y la casa de la muchacha, donde el tiempo avanza inexorable hacia la boda, como muestra la introducción de las campanas de un reloj. El público desconoce si el chico llegará a

detenerla, las dificultades son nuevas sorpresas en el camino que juegan con los nervios del espectador y los continuos obstáculos dilatan la conclusión. Además se incrementa el desasosiego aumentando los planos que representan la línea narrativa de Harold pero aportando dosis de información mínimas acerca de lo que ocurre en la casa, aunque con planos muy significativos (los invitados llegando, la novia lista, el novio listo...), que evidencian que la boda es inminente. De manera que el protagonista está agotando el tiempo sin que se dé apenas referencia de cuánto más le queda. Más aún, los cambios continuos de transporte de mal en peor, hasta acabar en un coche de caballos que se va deshaciendo, producen un *in crescendo* en el suspense, ya que cada vez parece más improbable una solución favorable al amor de los jóvenes (Vídeo 32). En este caso, es un montaje alternado convergente, ya que el protagonista alcanza el segundo espacio diegético al interrumpir la boda y llevarse a la muchacha.

En el teatro de *Tono*, las elipsis de información, que son mucho más pronunciadas que en el cine, contribuyen a la construcción de ese misterio, lo que a menudo desemboca también en una escena de humor. En *Rebeca*, por ejemplo, advertimos la voluntad de retrasar la razón de la presencia del protagonista en la casa de la Baronesa. Esto se consigue por medio de la introducción de digresiones constantes que desvían el desarrollo natural de la conversación, rompiendo con las expectativas del espectador, al que mantiene en alerta y atento a cada nimio detalle en su afán por conocer el motivo de la presencia de los personajes. En este caso, la Baronesa se desvía de la historia con excursos innecesarios que retrasan la llegada de información al protagonista y al auditorio. Cuenta los detalles previos pero no acaba de especificar por qué necesita a Armando y justo cuando va a llegar al punto álgido se desvía hacia historias disparatadas y reflexiones absurdas. Estas digresiones funcionan de contraplano a la línea argumental principal y alargan el misterio en torno a la presencia de Armando, tanto para el propio protagonista como para el público.

Para que estas elipsis de información produzcan un efecto humorístico deben chocar con las expectativas del público. Si además la situación se repite, la risa estará asegurada y multiplicada. La conversación entre la Baronesa y Armando sigue ambos preceptos con una estructura del siguiente tipo: mínima información pertinente + digresión + aparente vuelta al hilo central + mínima información pertinente + digresión + aparente vuelta al hilo central, etc. La aparente vuelta a lo pertinente lo marcará la Baronesa con el constante «¿De qué estábamos hablando?». Esta pregunta predispone al espectador a escuchar el motivo de la presencia del protagonista, pero la vuelta al

excurso sin sentido repetidamente provoca la risa resignada, ya que el público se reconoce dos veces engañado. Así durante el acto I:

BARONESA.— En fin, caballero, usted seguramente querrá saber para qué le he llamado.[...]

Pues bien, joven, el asunto es sumamente delicado [...] ¿Por qué no es usted más alto? (6)

[...] ¡Ah! ¿vende usted muebles? ¡qué interesante! (7)

[...] ¿No podría dejar este sombrero quieto? [...] En fin, ¿de qué estábamos hablando?

ARMANDO.— Me iba a decir usted para lo que me ha hecho venir

BARONESA.— [...] ¡Ah ¡ ¡Claro! Siempre se me van las ideas... Tiene usted peor cara que la última vez que lo vi.

ARMANDO.— Pero si nosotros no nos hemos visto nunca.

BARONESA.— Es verdad. Entonces tiene usted peor cara que la última vez que no le vi...

¿De qué estábamos hablando?... ¿Ah, sí! Quería saber para qué le he hecho venir. Pues bien... ¿Ha sido usted alguna vez madre? (8–9)

[...] Yo señor mío, soy madre. Tengo una hija Áurea. [...] Esta hija mía, hace unos años, conoció a un hombre: Rebeco rodíguez. ¿empieza usted a comprender?

ARMANDO.— Ni una palabra, señora

[...]

BARONESA.— ¿De qué estábamos hablando?... ¡Ya sé! Le conoció una mañana de primavera. El sol lucía con todo su esplendor y los pájaros cantaban en los árboles (10)

[...] Entre aquellos dos muchachos nació una corriente de simpatía que pronto convirtiéndose en amor [...] el pobre Rebeco se hundió para siempre en la profundidad del Océano. [...] Desde ese día, perdió la poca razón que tenía. Hice que la vieran varios médicos pero ya puede usted figurarse, los médicos (11)

[...] En fin... ¿De qué estábamos hablando?... ¡Ah sí! De los médicos. Pues bien como le estaba diciendo, otra vez me recetó [...] ¿De qué estaba hablando?

ARMANDO.— Hablamos de que su hija perdió la poca razón que tenía.

BARONESA.— Es cierto. Desde aquel día ni come, ni bebe, ni duerme, ni habla francés, ni etcétera.

[...]

ARMANDO.— Sigo sin comprender una palabra (12)

Es decir, después de seis páginas de diálogo intentando dilucidar el motivo de la presencia de Armando, ni el público ni el personaje saben todavía a qué ha sido llamado. La Baronesa dilata el momento de revelación una y otra vez, a pesar de los aparentes intentos de recobrar la línea informativa<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> La apertura del tercer acto también colabora en la dilatación del suspense, aunque en esta ocasión no propicia un efecto humorístico: el acto anterior cierra con un momento de climax, con la aparición del Rebeco real, y cuando se vuelve a levantar el telón, lo único que ofrece la escena es un vaivén de personajes a la carrera, que no aportan ningún dato, solo exclamaciones entrecortadas, en una especie de

*Francisca Alegre y Ole* es otro caso de una construcción que favorece la oscuridad y el secretismo. En este caso el punto de partida es la entrada de Don Agustín, que sirve de plano de corte respecto al asunto que venía tratando todo el primer acto: ya no importa que Paquita no quiera casarse con Bernardino porque las averiguaciones del nuevo personaje manifiestan que no puede. Sin embargo, el público y el resto de personajes no sabrán la razón de esta imposibilidad hasta el último acto. Para conseguir este traspaso de información sin que se escape ningún detalle relevante se introduce un ritmo entrecortado:

PAQUITA.– [...] Pase, pase, don Agustín... ¿Qué es eso tan urgente que tiene usted que decirme?

DON AGUSTÍN.– ¿Estamos solos?

[...] **Es que lo que tengo que decirte es más gordo de lo que tú te figuras.** (23 – 24).

Al auditorio se le alerta y se le van construyendo unas expectativas con base en que es un asunto «gordo», no puede casarse y la razón es «algo terrible».

DON AGUSTÍN.– [...] (*Le da un papel.*) Toma, lee esto.

PAQUITA.– “Querido chatillo...”

DON AGUSTÍN.– (*Le quita el papel bruscamente*) – No, no es eso...

(*Le da otro papel, que Paquita lee atentamente*)

PAQUITA.– (Leyendo.) – “Don Felipe Martínez... Uuuuuu...Uuuuuu...Certifico: que en el folio cuatro mil trescientos dieciocho de Uuuuu...de este archivo aparece la siguiente partida: En la ciudad de Uuuuu... Uuuuu... Uuuuu... Uuuuu...” (Dejando de leer.) ¡Dios mío!... (24)

A continuación, se introduce un contrapunto a través del documento equivocado, que destruye la atmósfera de gravedad que se había creado, y, lo que debía ser la explicación, se llena de incoherencias, puntos suspensivos y onomatopeyas de sorpresa, las cuales se dilatan durante toda la escena. Esta ruptura repetida de la expectativa del auditorio, será un detonante para la risa. La espera no culmina hasta la página 64: «PAQUITA.– Pues...sucedio...sucedio...que soy niño».

Como ya se ha visto, la incertidumbre también asalta a público y personajes sobre la cordura de Tía Rufa tras el escarmiento preparado por Luís. También propician

---

plano largo que no comunica más que caos. Esto deja al público a la espera de la consecuencia de la acción del acto anterior, que no llega hasta la página 4: «Mi hija Auréa se encuentra en este momento enferma de cuidado, y no puede recibir a ningún doctor» (Acto III, 4).

el suspense otras obras, especialmente *Cinco mujeres nada menos* y *Algo flota sobre Pepe*, dos comedias que juegan al constante enredo.

En ocasiones el suspense se mantiene con la complicidad del público, que tiene más información que los personajes, de manera que, desde una óptica de cierta superioridad moral, resulta cómico elucubrar acerca del desenlace, gracias a esa información privilegiada, y ver a los actantes desenvolverse ajenos a ella. Así ocurre en *Guillermo Hotel*, donde se permite al público ver la entrada del ladrón en la habitación de hotel, y luego contemplar cómo Elena, al encontrarse con Alberto, teme que este sea un ladrón:

Por el balcón entra un ladrón, y momentos después se oye ruido en la puerta de entrada. El ladrón se esconde precipitadamente debajo de la cama. (5)

ALBERTO.– De verdad me había tomado por un ladrón?

ELENA.– Como yo no he visto nunca un ladrón... (12).

La resolución de la escena se dilata todavía hasta la página 16.

### 3.3.2. La cinética mecanizada: slapstick, pantomima y cosificación.

El slapstick<sup>127</sup> es una forma de comedia que se basa en la violencia desmesurada, sin que esta tenga consecuencia en escena, según la fórmula de «a más golpes, más risas» (Bonet, 2006: 74). A estas alturas, en el cine, la comedia de cachiporrazo ha sido relegada ante una comedia más depurada, donde la fuerza hiperbólica ejercida de forma disparatada es un motivo usado de forma puntual, no como elemento vertebrador del humor.

Para Kozinstev y los excéntricos soviéticos<sup>128</sup>, los *gags* de *slapstick* suponían la perfecta representación del ritmo trepidante característico de la vida moderna americana; a su entender, el *gag* conllevaba una «transposición de elementos, como una confusión entre causa y efecto, una distorsión semántica» (Sánchez-Biosca, 2010: 95).

<sup>127</sup> El slapstick se refiere literalmente a un instrumento con dos listones de madera que chocan y hacen un ruido desmesurado para la fuerza real que ejercen (Mitchel, 1998: 228).

<sup>128</sup> El excentricismo se basa en la recolección de momentos significativos y su conexión a partir de una correlación no automática; «es la lucha contra la rutina» (Sánchez-Biosca, 2010: 90). Sus teóricos forman el grupo teatral FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico), que publicó en 1922 su manifiesto, firmado entre otros por Grigori Mijailovitvh Kozinstev. En él convergen las ideas del extrañamiento y la fascinación por el maquinismo.

Esta reflexión del montaje soviético, muy en línea con la idea de Sloviski de *ostranenie*<sup>129</sup>, está íntimamente relacionada con el efecto que pretende la introducción del *non sequitur* en nuestras obras. Este supone la ruptura de la relación causa–efecto en el desarrollo de las acciones. Como recuerda Alás-Brun, la subversión de la convención y la lógica es un recurso habitual en la creación del humor absurdo (1995: 155). Se da a menudo en el cine cuando la motivación para llevar a cabo una acción importante resulta nimia o cuando la reacción ante una causa no parece acorde; la incongruencia provocará risa en el espectador. El uso del *non sequitur* se observa en pantalla, por ejemplo, en *Armas al hombro*, donde el protagonista ni se inmuta ante el bombardeo, sino que más bien parece aburrido de tener que vigilar (05:40); es un motivo que se repite a lo largo de la cinta, lo que pretende insistir en la valentía del personaje. Otro momento de inadecuación en la motivación es cuando, en el mismo filme, el personaje huye de los soldados alemanes, se mete en una casa derruida y aun así se molesta en cerrar a «cal y canto» la puerta principal (Figura 27). A este mismo recurso responde la escena de *La ley de la hospitalidad* en la que Buster salta de la silla presa del terror cuando a un criado se le cae la bandeja durante la cena (cf. vídeo 19).



**Figura 27: *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 22:32)**

En el teatro de *Tono*, como se anunciaba en relación con la introducción del contrapunto, el *non sequitur* es un elemento muy notable en relación con el lenguaje que, en línea con las vanguardias –dice Juan Guerreiro Zamora– quiere escapar de la convención, del lastre de una palabra muerta que ha sufrido el «desgaste de la semántica» (Alás-Brun, 1995: 134). En estas escenas vence una lógica disparatada, contraria a la habitual y donde el lenguaje pierde su capacidad comunicativa. Por ejemplo, en *Romeo y Julieta Martínez*, la criada pregunta: «¿Con el pasillo sin miedo y yo muerta de luz?» (23), presa del pánico. Más tarde, el doctor, dando prueba de su incompetencia contara que «han telefoneado de mi casa diciéndome que mi hijo, el pequeño, se ha tragado la pluma estilográfica.» y como solución les ha dicho que

---

<sup>129</sup> La *ostranenie* es un término surgido en la escuela formalista rusa, acuñado por Sklovski en 1917, para definir a un proceso de extrañamiento que se da al «arrancar el objeto de su contexto habitual y colocarlo en otro inesperado» (Sánchez-Biosca, 2010: 89).



«mientras yo llevo, usen un lápiz» (25). El uso del *non sequitur* da lugar a situaciones tan disparatadas como la siguiente:

BERNARDINO.— Déjeme, señora. Voy a quitarme la existencia [...]  
 MARQUESA.— Quítese usted lo que quiera, pero en otro sitio.  
 BERNARDINO.— Es solo un momento. Hago: “¡Pan!”, y me hago harina.  
 MARQUESA.— Será al revés.  
 BERNARDINO.— No mire usted, señora, no mire...  
 MARQUESA.— He dicho que no. NO quiero que me ponga la casa perdida de muerto  
 (*Francisca Alegre y Ole*, 63)

Lingüísticamente, la Marquesa rompe la convención comunicativa al tomar el «¡Pan!» en un contexto diferente al pretendido por el emisor; mientras que, desde el punto de vista de la lógica ordinaria, ninguno de los dos actúa de acuerdo a la gravedad de la situación.

BERNARDINO.— ¡No te burles, Paquita! Ten compasión de mí, ahora que voy a matarme.  
 PAQUITA.— ¿Cómo ? ¿Vas a matarte y no habías dicho una palabra a tu Paquirrita?...  
 BERNARDINO.— Solo veo esa solución.  
 PAQUITA.— Pero, ¿tú sabes cómo se mata uno?  
 BERNARDINO.— No lo he hecho nunca, pero no creo que sea difícil... [...]  
 PAQUITA.— A ver... (*Coge la pistola.*) Yo creo que lo primero que hay que hacer es quitarle el seguro... (*Francisca Alegre y Ole*, 73)

ELENA.— ¡Que hay unos pies debajo de la cama!  
 ALBERTO.— Se los habrá dejado algún viajero.  
 ELENA.— ¡Es un ladrón! ¡Es un ladrón!  
 ALBERTO.— ¡Calma! ¡Calma! A lo mejor es que esta habitación es así. (*Guillermo Hotel*, 16)

Como ocurría en *Armas al hombro*, la reacción de Alberto no parece estar acorde con la realidad de tener una persona bajo la cama; es contrapunto al terror de Elena y rompe la corriente general de la acción, que en este caso esperaría miedo. Así la nueva propuesta, ausente de reacción, resulta disparatada.

A menudo el *non sequitur* proviene no de revertir la lógica sino de llevarla al extremo: «RUFA.— Una de agua fría, otra de agua caliente y otra sin agua. FERNANDA.— Y por qué sin agua? RUFA.— Para la gente que no quería bañarse.» (25), una hipérbole que intenta expresar el lujo y la buena vida de la Tiita Rufa en Hollywood; o «FERNANDA.— Oiga: ¿por qué contesta usted siempre que no? RUFA.— Porque todas las veces me ha preguntado si soy la señorita de Becerra. FERNANDA.— ¡Pero la señorita de

Becerra soy yo...! RUFA.– Sí, pero a quien se lo preguntan es a mí.» (27). Rufa toma al pie de la letra cada situación, dando lugar al disparate y mostrando rigidez ante los diferentes contextos de la vida.

A su vez, la cosificación y rigidez de los personajes, también común en el teatro del absurdo, favorecen la introducción del *slapstick* y de la cinética automatizada.

Se recurre al efecto de cachiporrazo en momentos concretos, tanto en cine como en teatro. Los tres maestros del cine mudo habían entrado en contacto con la violencia en las tablas antes de conseguir ser principales, no en vano Chaplin y Keaton dieron sus primeros pasos en la Keystone, incluso Harold Lloyd pasó fugazmente por ella; la Pocilga, como la llamaban, fue fundada por Mack Sennet, a quien Palmira González considera «el padre de la comedia burlesca (*slapstick comedy*) americana» (2008: 55). El caso más icónico quizá sea el de Buster. Cuenta Lluís Bonet que desde pequeño participó con sus padres en sus números acrobáticos, donde el niño era tratado como un muñeco de goma; de hecho, dicen que el nombre de Buster se lo puso Houdini, no se sabe si por ser una «maravilla» o por una espectacular caída, del inglés ‘burst’, de la que salió triunfante (2006: 72). Esta experiencia le valió el dominio de la mímica y una gran elasticidad y tolerancia a los golpes. Unas aptitudes muy útiles para hacer de secundario en los largometrajes de Roscoe Arbuckle, *Fatty*, y aguantar sus 130 kg de peso sobre las costillas, en gags de continuas y disparatadas caídas. Aun así, siempre se negó a usar dobles en las escenas de peligro e impulsó los gags más disparatados y temerarios.<sup>130</sup>

Harold Lloyd también se enfrentó a los golpes durante su tiempo inicial en la Universal, donde se encargó de representar al rufián en westerns de serie B, que culminaban con la paliza del protagonista para salvar a la heroína en apuros; así aguantó hasta que se cruzó con Hal Roach, con quien coincidía de figurante. Tampoco solía utilizar dobles, incluso después de la pérdida de tres de dedos de la mano<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Bonet Mójica recoge, en boca del propio Buster, la experiencia de grabación de un gag, en *El héroe del río*, de un edificio que se desploma con el protagonista dentro, el cual se salva de ser aplastado por el hueco de una ventana, mientras el resto se derrumba a su alrededor: «la abertura de la ventana pasaba exactamente diez centímetros por encima de mi cabeza ya ambos lados de mis hombros. Y la fachada del edificio – no lo digo en broma– pesaba dos toneladas. [...] Todo el equipo, excepto Gabe (Fred Gabourie, el técnico de efectos especiales de Keaton) discutió conmigo sobre esta escena. ‘No puedes hacerlo’. [...] Por primera vez vi mirar a los operadores hacia otro lado.» (Cit. Bonet, 2006: 86)

<sup>131</sup> Cuenta Lluís Bonet en *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado* que el origen del accidente no está muy claro: unos dicen que ocurrió en 1919 mientras encendía un cigarrillo para un anuncio, mientras que otros lo achacan a una pequeña explosión de una bomba simulada en la filmación de *Harold contra los fantasmas* (*Haunted Spooks*) (2006: 64-65). John Montgomery amplía la primera versión: según él, las gafas de Carey le salvaron la vida cuando, al encender su cigarrillo con una bomba, que debía ser «ficticia», explotó una carga real:

Los expertos explicaron que era completamente inofensivo [...] pero en realidad era

Por su parte, Chaplin había participado en su juventud en espectáculos de acróbata, mimo, prestidigitador y cualquier cosa que caía en sus manos, a menudo en colaboración con su hermanastro Sidney; hasta que a los 20 años, gracias a este, entró a formar parte de la compañía de pantomima de Fred Karno. Se abrió entonces para él el mundo del *music hall* inglés, donde lo principal era hacer reír.

El lado más inocentón de este efecto se ve en el «Kick me» de *El hombre mosca*, donde un borrachillo sigue el juego a Harold y patea al policía, momento que aprovecha el protagonista para ocultar a su compañero; la risa será mayor porque él mismo, segundos después, caerá en su propia trampa y acabará con el letrero de «Kick me» en la espalda (cf. vídeo 23). Se resuelve, entonces, un momento de fuerte tensión con una salida infantil y una violencia prácticamente inocua. Igual ocurre en *Armas al hombro*, cuando el protagonista disfrazado de árbol, se atreve a dar «ramazos» a los soldados alemanes, noqueando a 3 soldados y salvando a su compañero de ser fusilado (19:36). Es una violencia mínima que, por un lado, enlaza con el continuo esfuerzo del protagonista de mostrarse valiente y, por otro, con su carácter aniñada.

Otros motivos de *slapstick* resultan todavía más cómicos por venir de parte de un personaje amigo, lo que rompe con las expectativas y al tiempo, ahonda en el carácter distraído de la víctima. Es el caso del baile de sillas que aparece en *Luces de la ciudad*, donde el ricachón quita la silla a Charlot en el momento en que este se va a sentar, quedando espatarrado en el suelo (obsérvese que la caída es muy propia del espectáculo de los payasos, lo que manifiesta la fuerte presencia de la pantomima, de la que hablaremos a continuación) (cf. vídeo 29). Charlot, de acuerdo a su mala suerte, saldrá también escarmentado cuando, intentando evitar el suicidio del ricachón, este le deje caer la enorme roca sobre el pie (11.50), propiciando en el afectado un baile de dolor que pasa desapercibido para el culpable, lo que amplía el efecto humorístico. Buster Keaton también incluye puntualmente los efectos de cachiporrazo para provocar un humor ingenuo, candoroso como demuestra el ajetreado viaje en tren de *La ley de la hospitalidad*, que termina con los pasajeros por el suelo y los maquinistas dándose de tortas. (cf. vídeo 18)

---

extremadamente peligrosos, pues era una bomba con un explosivo muy fuerte que había sido mezclada con las “bombas” ficticias por accidente. [...]el cómico colocaba un cigarrillo entre sus labios y alzaba la bomba para encenderlo. [...] Harold retiró la mano de su cara para ajustarse las gafas y en el mismo momento, la bomba estalló. Rompió los cristales de las ventanas, hizo un agujero en el techo y arrojó al suelo sin sentido al fotógrafo. Harold Lloyd cayó también al suelo, cubriéndose la cara con las manos, su rostro una máscara de dolor y asombro. (1955:137)

Existe un tipo de *gag*, según Glenn Mitchel en *A-Z silent film comedy*, que comparte con el *slapstick*, y por ello es confundible con él, el carácter repentino de los movimientos: el *sight gag*, que no tiene por qué implicar violencia. Este juega con la audiencia y la sorprende con una solución cuasi-circense (1998: 226). Buster se yergue como un maestro de este *gag*, como podemos ver con la caja fuerte que da a la calle (29:20), el disfraz a través del aro (cf. vídeo 17) o el escape a través de la tripa de su ayudante (34:02), en *El moderno Sherlock Holmes*; y en *La ley de la hospitalidad*, el traje de señora que lleva el protagonista, que finalmente se revela colocado en la grupa del caballo (57:17), la cascada que cubre al protagonista justo en el momento oportuno cuando los hermanos de la muchacha le buscan para matarlo (32:50), o la puerta medio cerrada desde la que observan los Canfield a la pareja de enamorados y que, una vez abierta del todo, revela al cura casándolos (1:13:00). Harold también recurre a estos *gag* visuales, como en *El hombre mosca*, cuando la casera viene a cobrar el alquiler y los muchachos se cuelgan de sus abrigos; o en el inicio, que se abre con un fundido en negro en el que el muchacho parece estar preso, cuando se abre el plano, del inserto al general, se crea la ilusión de que está sentenciado a morir en la horca; y finalmente, se mueve y se descubre que está en una estación de tren y que los elementos no son lo que aparentaban al inicio de la secuencia. (Figura 28)



**Figura 28:** *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 06:03; 01:57; 02:10)

Estos movimientos rápidos y reveladores, casi como maniobras de tramoya, recuerdan a los movimientos en el espacio de *Guillermo Hotel*, cuando llegan personajes burgueses censores y el Ladrón y Alberto deben esconderse *in extremis* (28) e incluso disfrazarse (43) para pasar desapercibidos. Aunque, sin duda, donde más se da

este engaño a los ojos es en *Tiita Rufa*, en el desfile de personajes disfrazados («*Luís desaparece un momento por la puerta de la izquierda, volviendo a aparecer inmediatamente, tapándose la cara con el periódico, de manera que el público no se cuenta que Luis ya no es Luis, sino un comparsa vestido exactamente igual que él*» (67)) y en el vaivén de los Agapitos, que entran y salen a espaldas de la protagonista, la aparición de la pistola y los apagones («*se encuentra, sin saber cómo, con una pistola en la mano. (51), «De pronto se apaga la luz totalmente» (54).*

La secuencia de la cascada de Keaton, además, se crea a partir de un *cross-cutting* en el que vemos como, río arriba, unos operarios deciden volar la presa, mientras, abajo, el protagonista pesca plácidamente en una poza; la consecuencia de ello será la aparición de la cascada y el *sight gag* mencionado, para terminar con un golpe del personaje, que es arrastrado al lago por el primer pez grande que consigue pescar. (41:00).

En *Tiita Rufa* la cinética urgente y el *slapstick* se combinan en la pelea final: «*Siguen pegándose. Don Ramón se abalanza sobre Luis. Cristina ataca a Fernanda y entre los cuatro se organiza una batalla de campeonato*»; de hecho se introduce un motivo que parece extraído de *La ley de la hospitalidad*, el de «a mi mujer/ marido no le pega nadie más que yo»:

LUIS.— ¿Usted? ¿Usted pegarle a mi mujer...? A mi mujer no le pega nadie más que yo...  
(*Coge a Cristina y empieza a zarandearla.*)

CRISTINA.— (*Muy contenta.*) Eso es; pégame, pégame...querido, para que vean estos señores que mi maridito sabe pegarme» (81)

Parece imposible no pensar en la escena en la que Keaton intenta defender a una mujer que está siendo golpeada por su marido y ella responde pegándole a él (Vídeo 25).

En esta misma línea de violencia ejercida sobre la pareja, en conexión con la visión negativa del matrimonio, apunta la escena en la que Ludovico presuntamente pega a Elena (aunque más bien parece cosa de Angustias) y la madre de esta le reprocha: «¡A mi hija! ¡Pegarle a mi hija! Si es usted tan valiente, ¿por qué no le pega a mi marido?» (37). La invitación provocará risa porque traerá a colación al pobre Raimundo que nada tiene que decir en el asunto; de hecho, a continuación, la acotación aclara que «*Don José y Don Raimundo se van hablando hacia un rincón sin preocuparse de la bronca*» (37). El comportamiento de ambos matrimonios enlaza con

la idea de la unión como un castigo en el que la mujer es la autoritaria. En *Algo Flota sobre Pepe* se insiste en este motivo cuando Sol y Marina estallan ante la vida libertina de Don Justo y Don Leo: «MARINA.— [A Sol] Si, hija, dale lo que se merece, porque yo a este le voy a dejar que va a tener que va a tener que inventar un aparato ortopédico (*Las dos se disponen a atizar a sus respectivos maridos*)» (Acto III, 30)<sup>132</sup>.

En *Francisca Alegre y Ole*, por ejemplo, se utiliza cuando la chica le da un tortazo a Bernardino sin ninguna justificación. El *slapstick* provocará risa, pero además esta aumentará cuando el *gag* se repita con fuerza creciente:

(Paquita abraza a Bernardino, y en este momento aparece Fuencisla con la bandeja para retirar el desayuno y ve, estupefacta, la escena. Viendo que le abrazo dura más de lo debido, tose discretamente y Paquita, al darse cuenta, da una sonora bofetada al pobre Bernardino.)

PAQUITA.— ¡Desvergonzado!... ¡Sinvergüenza!

[...]

(En ese instante Paquita se da cuenta de la presencia de los recién llegados, y da una imponente bofetada a Bernardino.)

PAQUITA.— ¡Sátiro!... ¡Energúmeno! (79 – 80)

Este uso de la violencia para disimular la cercanía de dos personajes recuerda a la escena de *Armas al hombro* en la que el protagonista, para hacerse pasar por oficial del ejército contrario y que nadie sospeche, atiza un par de veces a su compañero, que ha caído prisionero (Vídeo 21).

A menudo se recurre a los golpes como medida de control ante alguien que está a punto de salirse de la norma; la víctima debe aceptarlo, corregirse y guardar silencio. Pero con Olegario, que no se atiene a las convenciones, el resultado es contrario y reacciona con un movimiento de pantomima, exagerado y nada disimulado: «(*Le da, disimuladamente, una patada en un tobillo, y Olegario se coge el pie agredido, saltando sobre el otro.*)» (*Francisca Alegre y Ole*, 41). Este personaje será el destinatario del *slapstick* en repetidas ocasiones, animadas por Paquita:

(Le da dos o tres golpes en la espalda para cerciorarse de su fortaleza, que hacen tambalearse a Olegario)

PAQUITA.— Sí, como fuerte, es fortísimo... Dale, abuelita, dale. [...] (Le da un manotazo.)

PAQUITA.— Sí, muy gracioso... Dale, dale... (*Francisca Alegre y Ole*, 39 – 40)

---

<sup>132</sup> El manuscrito contiene una segunda versión en la que no llega a producirse la agresión porque las interrumpe la llegada de una enfermera para cobrar su factura (a la cual Marina confunde con una prostituta disfrazada).

En *¿Qué “bollo” es vivir!*, la víctima será Ramírez, aunque lo cómico no vendrá solo por la violencia sino por el guiño a un *gag* anterior (hablábamos de él como ejemplo de contrapunto), ya que el gato, muerto en la farsa del galán, se convierte en un arma contra él. Así, además de introducir al disparate, se recurre al recuerdo del espectador sobre el efecto humorístico del contrapunto:

(Aurora y Doña Úrsula empiezan a zarandearle.)

AURORA.— ¡Embustero!

Doña ÚRSULA.— ¡Farsante! Señora (Con el gato en la mano) — ¿Me permitan ustedes que le dé un gatazo? (145).

La facilidad para el ejercicio de la violencia sobre un personaje viene facilitada por la deshumanización a la que es sometido. De modo que los tirones que se producen en *Cinco mujeres nada menos* están muy unido a la caracterización del protagonista como un muñeco, un pelele al que «*Ponciano, Lali y Don Ramón empiezan a dar tirones [...] destrozándole la indumentaria*» (Acto II, 30) hasta que el pobre queda «*con el traje destrozado y preso de una gran excitación nerviosa*» (Acto III, 4).

Bergson afirma en *La risa* (1973) que uno de los desencadenantes del humor respecto a un personaje es su representación rígida, su mecanización (1973: 34). La rigidez puede derivar de la simplificación de los personajes hasta reducirlos a los vicios más cómicos, lo que conlleva su tipificación. Esta se basa en una observación exterior y superficial que no profundiza en las causas íntimas del comportamiento, para evitar que el público pueda sentir compasión o identificarse con él. De modo que somete a los personajes a un proceso de caricaturización en el que se toma un hábito o un rasgo y se agranda hasta que se produce un desequilibrio respecto a la personalidad total y entonces, se les define por esa cualidad (1973:31). Por ejemplo, en pantalla, a menudo se consigue caricaturizar al individuo a partir de los rasgos físicos más visuales, como los zapatos de carácter «payasil» que calza Chaplin durante su formación en *Armas al hombro* y que, en contraste con los del resto de reclutas, son una advertencia de la torpeza del personaje, antes de que haya iniciado siquiera movimiento alguno, la cual se confirma una vez que se inicia la instrucción (00:21).

En el teatro también se da, incluso aunque no haya un motivo concreto reincidente; así, las descripciones muy minuciosas de personajes de relleno adquieren un matiz caricaturesco, grotesco, por esa misma focalización. De manera que personajes insignificantes, tratados sin profundidad psicológica alguna, son desmembrados hasta el

detalle extremo sin que ninguna característica, sin embargo, resulte relevante: «Don Guillermo es el dueño del hotel, ese señor un poco calvo, ni alto ni bajo, con dos ojos en la cara, una nariz en semejante sitio y un bigote debajo de la nariz...» (*Guillermo Hotel*, 44). Esta falta de individualidad se convierte en un rasgo definitorio y risible, ya que, a pesar de la descripción, podría ser cualquiera. «Pues no sé lo que tienes que decir de Fernando. Es un buen chico: serio, trabajador, ahorrativo y hasta guapo. Tiene una nariz de las de antes de la guerra» (7) – dice Doña Josefina en *Romeo y Julieta Martínez*, recogiendo la atención sobre su nariz sin que el dato suponga tampoco una descripción característica. Tono –dice Montserrat Alás-Brun– tenderá «a exagerar los aspectos de caricatura y el tratamiento cosificador de los personajes en sus comedias posteriores, recurriendo a procedimientos de la comedia tradicional, despojados de la novedad y la intención subversiva de su primera obra» (1995: 125).

La caricatura de una característica puede elevarse a representante de un colectivo y llevarse hasta la tipificación. Las obras que nos ocupan utilizan esta técnica para los personajes que rodean y acosan a los protagonistas<sup>133</sup>. La tipificación de grupo, en oposición a la presentación de un personaje-individuo, es algo que ya estaba presente en el humor primitivo de Hollywood; era un rasgo característico de las obras de la productora Keystone de Sennet, de donde surgieron los famosos *keystone cops* y las *bathing beauties*, que representaban policías ridículos y torpes y señoritas lo menos vestidas posible, respectivamente (González, 2008: 55).

Así, los galanes del cine se parecen entre ellos, las muchachas amadas son todas virtuosas y del tipo mujer ángel y la sociedad burguesa sale del mismo molde, basado en la apariencia, el enjuiciamiento y la vacuidad. Harold Lloyd no profundiza en el estirado del encargado, ni Chaplin lo hace en el ricachón, el enemigo de *Armas al hombro* o el criado de *Lucas*.

Jorge Urrutia habla del proceso de codificación del personaje femenino en el cine de acuerdo al criterio de verosimilitud que Roland Barthes expone en *Critique et vérité*: «aquello que el público cree posible y puede ser totalmente distinto de lo real histórico y del posible científico» (Urrutia, 1984: 104). De modo que para el personaje de «dama en apuros» se escoge un tipo de chica joven, delicada, estilizada, etc., pero no

---

<sup>133</sup> Bergson establece como objetivo de la alta comedia el dibujo de los tipos sociales (1973: 123). Las obras que nos ocupan utilizan este recurso, pero van más allá en la caracterización de los personajes principales. Sin embargo, esta tipificación del reparto es clara en obras como *Algo flota sobre Pepe* e incluso *Cinco mujeres nada menos*, piezas que, como ya hemos advertido, tienden a la vertiente más conservadora en la producción de estos años.



se opta por una mujer andrógina o forzada a pesar de que es perfectamente posible que este tipo resulte sexualmente atractivo y sea la víctima de una fechoría.

La tipificación será un patrón que también siga *Tono* en su obra, donde todos los progenitores se parecen entre ellos, los galanes se revelan como pusilánimes, las señoras burguesas son personajes con incontinencia verbal... Así el tipo de burgueses representado por los Prat se repite con el mismo nombre en dos obras distintas y se traslada a los Pérez en *Romeo y Julieta Martínez*, el sobrino de la Tía Rufa, los padres de Ludovico en *Guillermo Hotel*, la Baronesa de *Rebeco* o los personajes de *Algo flota sobre Pepe*. De hecho, el análisis de Alás-Brun sobre la tipificación de la pequeña burguesía en el teatro del absurdo de Ionesco parece definir a la perfección el tipo burgués del cine mudo y, especialmente, el de las comedias del disparate, como un personaje «de ideas fijas y “slogans”, un conformista ubicuo cuyo conformismo se revela mediante un lenguaje mecánico, formado por clichés y frases hechas, expresión de la rutina mecánica de la vida diaria y de la ausencia de vida interior del individuo» (1995: 133). Tanto *Tono* como el cine mudo pretenden denunciar la banalidad de la burguesía y la farsa de sus valores.

De modo que la automatización no solo transluce en comportamiento corporal sino también en el lenguaje, lo que se utiliza para crear una caricatura del tipo burgués, representado por una señora de verborrea vana; como muestra el caso de Doña Ramira, fiel representante de la ortodoxia, que recurre a la misma referencia, como si se tratara de lenguaje formular, hasta que esta misma la define:

D<sup>a</sup> RAMIRA— ¡Vaya usted a saber!, como decía mi pobre finado. [...] Mi pobre finado le llamaba una vaca pero no vamos a discutir por eso. [...]

D. VICENTE.— ¡Vaya usted a saber!, como diría su pobre finado. [...]

D<sup>a</sup> RAMIRA.— Vivir para ver!, como decía mi pobre finado (40 – 41)

Igual ocurre con la criada, María, en *Cinco mujeres nada menos*, que repite tanto su «¡Pues anda que sí!» que acaba pasándoselo a Don Rodolfo (36) para finalmente no expresar nada. Ponciano, por su parte, despierta expectativas acerca de su atracción por Lali con un “Si yo me atreviera”, dicho en torno a la mujer en varias ocasiones, casi en aparte, como si fuese un animal acechando a su presa, en un movimiento contenido, hasta que por fin se decide a hablar y lo hace atropelladamente: «me atrevo, me atrevo...señora, la amo» (30).

La caricaturización llega también a Fernanda de *Tiita Rufa*, que desde la entrada

queda ridículamente dibujada porque “*usa impertinentes y lo mira todo como miran los relojeros*” (20), y además carece de control cuando habla, como muestra la repetición de lo que dice Cristina, dando lugar a un *misplacement*, las palabras en su boca están fuera de lugar:

CRISTINA.– (*Ríe*) ¡Qué tía esta! [Cristina es la sobrina de Rufa, de modo que el apelativo se refiere al parentesco]

FERNANDA.– (*Que ríe también*) ¡Qué tía esta...!

(*Ante una mirada de asombro de Rufa a Fernanda, Don Ramón mira seriamente a su hermana*) [...]

CRISTINA.– ¡Qué tía esta...!

FERNANDA.– ¡Es verdad! ¡Qué...!

(Le corta la frase una mirada de su hermano.) (23 – 24)

Tono insiste en el *gag*, sin llegar a culminarlo la segunda vez, provocando la risa del espectador y definiendo a Fernanda como un personaje risible por su automatismo. Aun así, es un personaje que despierta cierta simpatía y compasión ya que, aunque caricaturizada, no representa la burguesía más ceremoniosa, sino que se muestra torpe en la ortodoxia e incluso expresa su anhelo por una vida como la de Rufa.

En esta línea de la caricatura «tipificadora» de la burguesía, apunta el siguiente fragmento de la conversación entre los padres de *Guillermo Hotel*, donde se traduce la vacuidad de sus palabras:

ELENA.– ¿Qué quiere decir esta señora?

RAIMUNDO.– Quiere decir que el desenladrillador que lo desenladrilla...

ELENA.– Tú, papá, haz el favor de no intervenir.

ANGUSTIAS.– Quiero decir que está usted jugando con el corazón de mi hijo.

JOSÉ.– ¡Eso es, señorita! ¡Y un hijo es un hijo!

EUGENIA.– Eso es verdad, y dos hijos son también un hijo. (36)

Todos ellos forman parte de lo que Bergson denomina la «mascarada social» (1973: 45), que será cómica por dar prioridad a la parte inerte en vez de a la experiencia viva, las formas en vez de las realidades, de modo que vence su lado más ceremonioso. Para provocar la risa se toma la parafernalia social y se aleja de su referente serio, se hiperboliza la norma hasta el ridículo, aplicándola fuera de contexto, con lo que se mina la gravedad del fondo y se deja solo un continente vacío: «una reglamentación humana sustituyendo a las propias leyes de la naturaleza» (Bergson, 1973: 47). En esta simplificación de la realidad social, los participantes se convierten en simples

marionetas reproduciendo con rigidez un movimiento automático carente de sentido.

En los protagonistas no se da esta tipificación como integrantes de una manada, ya que se presentan individualizados y más humanizados, lo que hace que al espectador no le resulte tan sencillo reírse de ellos. Sin embargo, sí son sufridores de este mundo mecánico. Bergson afirma que lo mecánico puede ser reversible, lo cual da opción a una evolución circular en vez de rectilínea (1973: 74); así la catástrofe continúa a pesar de los esfuerzos del personaje por pararla, «el efecto se propaga acrecentándose» (1973: 42) desde un punto de partida insignificante. En su involuntariedad se ven expuestos a la accidentalidad y la velocidad de los acontecimientos, lo que a menudo crea un efecto de bola de nieve. Este efecto se ve en *El Tenorio*, en el intento de Harold por parar la boda de su amada (58:30) y también se aprecia, por ejemplo, en el desastre de Charlot en el club de *Luces*, que incapaz de fumar lanza el puro e incendia el vestido de una señora, le atiza en el trasero para intentar apagarlo, la rocía con el sifón y se pelea con el marido (22:00). Bonet Mojica yergue a Harold Lloyd como el maestro de esta técnica por su constante acumulación de *gags*, uno tras otro, incluso solapándose y con calidad cambiante (2006: 67); este recurso es también un básico para la construcción de la obra teatral de Jardiel Poncela, como recuerda Conde Guerri (1973). El recurso propicia el humor, ya que la obra parece precipitarse imparable hacia la catástrofe hasta que en una pirueta final, los protagonistas salen victoriosos, poniendo a prueba las conjeturas previas del espectador. En el teatro de *Tono* también se recurre a la acumulación de motivos disparatados hasta que estalla el desastre, como por ejemplo en *Algo flota sobre Pepe*, donde las mentiras se van acumulando hasta que Marina cree que León es un asesino, o en *Francisca Alegre y Ole*:

OLEGARIO.— Conocerá usted a Paquita, claro... [...] Pues yo soy su marido.

BERNARDINO. (Dando un salto.) — ¿Cómo?

[...]

OLEGARIO.— Quiero decir su nombre... Yo me llamo Bernardino Fernández.

BERNARDINO. (Volviendo a dar otro salto) — ¿Bernardino Fernández? (61)

Los esfuerzos de los protagonistas parecen en vano y su continua lucha a contracorriente les muestra perjudicados por el desajuste entre causa y efecto, lo que les hace también risibles<sup>134</sup>. La circularidad propicia, a su vez, la repetición cómica, la cual

<sup>134</sup> Bergson recuerda que la risa «no puede ser absolutamente justa» (1973: 159) y no siempre se dirige al blanco correcto, sino que es un movimiento mecánico que bebe de los hábitos sociales.

conlleva «un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte y una idea, que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento» (Bergson, 1973: 67); esta teoría enlaza con los principios de montaje del gag de Karel Reisz y el efecto multiplicador que tiene, en la risa del espectador, el volver a presentar un mismo recurso.

Nuestros personajes principales son la víctima perfecta por su carácter distraído (Bergson, 1973:21) y su diferencia<sup>135</sup>. Su falta de alerta hace que los obstáculos en el camino y los fracasos aparezcan de manera natural y lógica, lo que hace que sus traspiés resulten más cómicos; son personajes que «corren tras un ideal y tropiezan en las realidades» (Bergson, 1973: 22). Además, son inconscientes de la reacción cómica que provocan, por lo que no intentan cambiar; cuanto más naturales parezcan las consecuencias a su torpeza, mayor será la risa. En los protagonistas mudos se ve claramente la involuntariedad y la inconsciencia como causas de su risibilidad, pero también se observa en personajes de *Tono* como Olegario, Armando, Tiita Rufa, Alberto, Mercedes, Elena, Julieta, Philip, etc.

La urgencia de la catástrofe circular y la conjunción de fuerzas represoras y reprimidas se traslada también al movimiento, dando lugar a una cinética automatizada y repentina, de resorte, la cual caracteriza a los personajes como autómatas sometidos al descontrol, de manera que hay «un lado por el que se escapa a sí mismo» (Bergson, 1973: 121), con lo que resulta cómico. Este movimiento antinatural, mecánico será otro de los recursos para dar un efecto cómico a las escenas. Según Bergson, para que provoque risa, esta mecanización debe darse en un elemento que mantenga todavía un aspecto humano, que se vea vivo, ya que lo que produce humor es ver el automatismo insertándose en la vida. Así, se consigue la comicidad con la «exageración muy artificial de una cierta rigidez natural de las cosas» (1973: 88). Keaton pondrá en práctica esta estética rápida de movimientos súbitos, por ejemplo, en *La ley de la hospitalidad*, donde Willy, dominado por el miedo se mueve como un muñeco de muelle ante cualquier mínima señal de alarma (Vídeo 19). En *El tenorio tímido*, su falta de desenvoltura

---

<sup>135</sup> Bergson reafirma la significación social de la risa pues «lo cómico expresa ante todo una determinada inadaptación particular de la persona a la sociedad» (Bergson, 1973: 112). Su rigidez ante la vida social hace que deje de conmovernos, con lo que se vuelve risible. El humor apela a la inteligencia del espectador, no a sus emociones, ya que la compasión mataría la comedia. Esto enlaza con el papel corrector del proceso: la risa actúa como elemento moldeador ante el personaje humillado. La comicidad no supone la inmoralidad de un personaje sino que va asociado a su insociabilidad. Esto le lleva a afirmar que el humor es un estadio intermedio entre el arte y la vida, mucho más cercano a esta que la tragedia, la cual requiere una elaboración del poeta para desprenderla de la realidad. El valor de autores como Chaplin, Buster o Lloyd, sin embargo, será hacernos simpatizar con los héroes marginados de sus obras, escapando a las tipificaciones.

social y su despiste le obligan a menudo a estos movimientos nerviosos, casi espasmódicos, como se aprecia en la escena del tren cuando se sienta en el regazo del hombre bajito, presa de los nervios, para evitar sentarse al lado de la muchacha (cf. vídeo 33).

Los movimientos de resorte se instalan también en la obra de *Tono*, como reacción a un elemento sorpresa, que consigue alertar a público y personajes, como en *Romeo y Julieta* Martínez, donde el ambiente misterioso de la obra propicia la introducción de los sustos: «(En este momento se cae el cuadro del señor con perilla que está detrás de María. Esta da un salto, abrazándose a Manuel, mientras este apunta con la escopeta a todas partes)» (21); también está presente en *Francisca Alegre*, por ejemplo, cuando Olegario se sienta en la silla del clavo y se levanta de un salto haciendo retroceder a Francisca, alarmada. O en *Guillermo Hotel*, donde las visitas sorpresas y su situación de convivencia heterodoxa (ya que Elena está en la habitación con dos hombres) les tienen en permanente alerta: «(Alberto se dirige precipitadamente al sitio en donde dejó la ropa y vuelve rápidamente.) ALBERTO.— ¿Me hace usted [al ladrón] el favor de darme mi cartera?» (21), «Cuelga y se levanta rápidamente» (27) «los tres van de un lado a otro, sin saber dónde meterse y abriéndolo todo» (29).

En la rigidez mecánica de los personajes los pasos se interrumpen, se encadenan, se aceleran, se ralentizan, como si de una coreografía se tratase, supeditados a la necesidad diegética, dando lugar a situaciones absurdas. En estos movimientos se observa lo que Conde Guerri (1982: 227), siguiendo la línea de Bergson, denomina el anquilosamiento del cuerpo: una kinesia anormal, extravagante y entrecortada, que colabora en el sinsentido y se enfrenta a la lógica. La autora lo sitúa a un paso de la expresividad del absurdo, que desarrollará la «kinesia de la evasión». Sin embargo, advierte que en el teatro de Jardiel Poncela, el cual le sirve de estudio, esta forma de comportarse es una respuesta a la tensión sentimental. En el caso de *Tono* y del cine, esta mecanización ocurre de manera mucho más orgánica que en Jardiel, no responde solo a los momentos de tensión amorosa sino que se toma como recurso calificativo, casi en una voluntad caricaturizante. Esta cinética mecanizada inherente se puede observar en el personaje de Charlot que presenta un modo peculiar y propio de caminar; o en Ponciano, de *Cinco mujeres nada menos*, que tiene el resorte incesante de adoptar el gesto de alguien que dispara. Aun así, no alcanza las cotas de presencia del absurdo, sino que es un recurso utilizado de forma puntual, para caracterizar a ciertos personajes y también en respuesta a una situación conflictiva (no solo sentimental).

Hay multitud de ejemplos de esta cinética mecanizada, que se da tanto en el individuo como sobre el grupo, el cual acaba desarrollando un movimiento concatenado en el que los personajes parecen trasladarse bajo el yugo de una coreografía milimetrada. De este último tipo es la escena de *Luces de la ciudad* en la que Charlot, al intentar evitar el suicidio del «burguesote», cae al agua; comienza, entonces, una sucesión de rescates, cada cual más ridículo, hasta que los dos implicados se enlazan como eslabones de una cadena para salvaguardar la integridad el uno del otro (Vídeo 5). La influencia de estas soluciones estéticas en el texto teatral se observa en momentos como el de Elena y Alberto, sacando al ladrón de debajo de la cama, en *Guillermo Hotel*: “Alberto tira de los pies del ladrón, mientras Elena tira de Alberto para ayudarle y, por fin, consiguen sacar al ladrón” (17). También los pasos de Charlot durante el boxeo, intentando esconderse tras el árbitro, son ejemplo de movimiento grupal en paralelo, más propio de máquinas que de seres vivos (Vídeo 10) Esta misma línea sigue Keaton, cuando Sherlock persigue al verdadero ladrón y aspirante a la mano de la muchacha (Vídeo 14); o Tono en el doctor de *Romeo y Julieta* Martínez: «Se levanta y va de un lado para otro, seguido de Romeo, de modo que le Doctor nunca llegue a verle» (26). Similares son las escenas de *Tiita Rufa* en las que «se arrojan el uno contra el otro. Rufa intenta separarlos» (50), o las persecuciones en fila y movimiento entrecortado de *Una noche en Miami*: «En este momento Philip entra corriendo y sube la escalera. Inmediatamente, también corriendo, entra Kety, que viene persiguiéndole. Al ver a Tony para bruscamente» (Acto II, 29). Robert, de esta última obra, propicia varias escenas de cinética a coro entre más de un personaje, por ejemplo al abalanzarse sobre Philip, que «lo coge por la solapa» y lo arrastra a ver a Tony, incluso haciendo ademán de cogerlo en brazos, mientras el muchacho intenta escapar (Acto II, 35 – 37); o cuando Robert, el conserje y Philip leen en tren, uno detrás de otro y muy pegados, la carta de Marion a Philip (Acto II, 42). Este último ejemplo recuerda al plano en el que Chaplin, en las trincheras, lee por encima del hombro la carta de su compañero y ambos reaccionan a la par a cada detalle del escrito (aunque en este caso la escena será mucho menos frenética, ya que en *Tono* Robert le ha robado la carta al chico) (Figura 29).



**Figura 29: Armas al hombro**  
(Chaplin, 1918: 08:12)

A esta percepción mecanizada colabora la multiplicidad de accesos al espacio, ya que propicia los equívocos y automatiza a los personajes, los cuales se ven obligados a actuar de manera urgente e impulsiva. Así se presenta la escena de *El moderno Sherlock Holmes*, en la que Buster sigue de cerca al galán, creyendo no ser visto, y este, consciente de la presencia del otro, juega al despiste con las puertas de la casa y le hace creer que ha subido a la azotea para luego encerrarle dentro (29:34). El tejado se convertirá en una salida a través de la barrera del tren, en un movimiento frenético y poco meditado. Lo cual se asemeja al momento, de *El hombre mosca*, en el que Harold encierra al policía en la caseta sin darse cuenta de que hay otra puerta abierta, lo que culmina en este siendo perseguido por el oficial, en un movimiento paralelo en el que perseguidor es sobre del perseguido (Vídeo 24). Quizá, el mejor ejemplo de esta cinética urgente derivada de la multiplicación de vanos es la escena de *La ley de la hospitalidad* donde el protagonista, asustado por salir a la calle y ante la presión de tener a sus asesinos en el salón, realiza un juego de escape por las puertas de la casa para volver a entrar y quedarse a solas con su amada (cf. vídeo 20). Esta transición repentina de espacios a partir de las puertas convierte a los perseguidores en autómatas, paradójicamente subyugados al movimiento del perseguido. Los movimientos de entrada y salida son vertiginosos, repentinos y entrecortados y están sometidos a un ritmo febril que Alás-Brun establece también como característico del humor del absurdo y de la comedia del disparate, «al estilo de los cortometrajes de Chaplin» (1995: 107). No olvidemos que tanto Buster como Chaplin, vienen del mundo del *music-hall*, donde, apunta Mabel Izcovich, lo característico era «en primer lugar, un ritmo acelerado, casi increíble» (Bonet, 2006: 121), el cual se trasladará a sus obras.

Como en el cine, en la obra de *Tono* los personajes también se ven sometidos a la rapidez en los momentos de tensión lo que a menudo provoca que se muevan a empujones, entre los diferentes espacios. En *Guillermo Hotel*, por ejemplo, las puertas van dando paso a diferentes realidades y las entradas y salidas se dan en torno a Elena: la puerta de entrada abre al mundo burgués, por ella entran sus padres, su novio Ludovico, sus futuros suegros, la modista de su vestido de novia, los conserjes... mientras que la del baño y el balcón dan paso a la vida oculta y a la opción de una realidad regida al margen de la convención asfixiante, por donde se pasean Alberto y el ladrón Mercedes.

ELENA.— ¡Tenga usted piedad! ¡Tenga usted compasión! (*Dándole un empujón contra la*

*puerta [a Alberto]) ¡Tenga usted cuidado! (Le da otro empujón. Lo mete en el cuarto de baño y cierra. Después se dirige a la puerta de entrada y la abre) ¡Adelante! (Entra LUDOVICO) (52)*

El cierre de la puerta principal al inicio del primer acto da la oportunidad a los personajes de conocerse fuera del mundo reglado e introduce desde el principio la situación disparatada, ya que el punto de partida es ya un desafío a la lógica y adelanta que los protagonistas no son adultos al uso: «ALBERTO.— No necesito nada más. Puede usted retirarse. Cierre y llévese la llave» (8), gracias en parte a su carácter infantil.

Estas entradas y salidas sorprendivas con movimientos precipitados son también habituales en el teatro del disparate, y favorece la aparición de personajes en lugares impensados (Alás-Brun, 1995: 107) (ya veíamos, a colación del estudio del espacio, la importancia de la acumulación de objetos para favorecerlo). Así, por ejemplo «*Don Agustín sale por la izquierda [...] Al poco rato, por la ventana, entra Olegario*» (26), en *Francisca Alegre*; «*Sale el Doctor. Romeo hace mutis por el balcón del fondo. Por la izquierda aparece Julieta [...] y Romeo vuelve a entrar por el balcón.*» (26), en *Romeo y Julieta Martínez*; «*Ramírez la suelta [a Aurora] y ella se pone en la frente la servilleta manchada y cae en el diván sin conocimiento. Por la derecha entran precipitadamente Doña Úrsula, Don Felipe, Gertrudis, Rolando y Evaristo, y por la izquierda, María*» (109), en *¡Qué «bollo» es vivir!*; y «*por el balcón aparece el Ladrón vestido con una toga y el correspondiente birrete. Trae en la mano un paraguas*» (59), en *Guillermo Hotel. Cinco mujeres nada menos y Algo flota sobre Pepe* jugarán con el vaivén constante de personajes que se ocultan para escuchar tras muebles o salir a escondidas y propiciar el enredo, como Rodolfo escondido bajo el secador, Don Ramón en el baúl, etc.

Los movimientos atropellados colectivos, dice Conde Guerri (1982: 235), supondrán una mayor comicidad por la diversidad de gestos y movimientos y porque conllevarán una ampliación de la carga de urgencia y sinsentido de la escena, como si de una estampida se tratara y sus implicados fueran un poco menos humanos. Así, el grupo magnifica la gesticulación, basta con recordar los gestos de la masa que observa a Charlot subido en la estatua, los cuales reaccionan con asombro como descarga física ante una realidad desconcertante. Otro ejemplo es el llanto por contagio en *Romeo y Julieta Martínez*, donde Doña Josefina, el Sr. Pérez, Don Vicente, la Sra. Pérez y hasta el chofer se ponen a llorar al ver a Julieta desecha en lágrimas y paran repentinamente cuando la muchacha se queja. El que estas actitudes se den uniformemente en el grupo



provocará más risa al mostrar una automatización generalizada. De modo que la comicidad no solo viene dada a través de la automatización del movimiento del cuerpo sino también por la gesticulación<sup>136</sup>.

Tanto la cinética mecanizada como la expresión son muestra de una preferencia por la pantomima. Recordemos que ya Meyerhold mostró su admiración hacia la comedia chaplinesca, precisamente por la capacidad pantomímica de esta, lo que evitaba tener que recurrir a un escenario grande y profusamente decorado (Morales: 2003: 48).

Así, nuestro cine mudo apuesta por esta técnica, que, como recuerda Emilio Peral, aboga por una «actuación expresiva, necesaria y sometida a un proceso de depuración signifiante» (2008: 43) en oposición al histrionismo, en el que abundaba la kinesia superflua. El género de la pantomima encuentra su revalorización en el teatro del XIX francés y se dispersa desde París, alcanzando su culminación en el cine mudo, el cual, en palabras de Pérez Bowie, «contribuirá de modo definitivo a acelerar el descrédito de un modelo de teatro apoyado sobre un artificioso sistema de convenciones con las que se perseguía garantizar la fidelidad y exhaustividad de la operación mimética emprendida» (Cit. Peral, 2008: 41).

Como Emilio Peral Vega y José Antonio Pérez Bowie (2004:28) señalan, a partir de estos principios anti miméticos, la vanguardia apuesta por un teatro (y un arte en general) verdadero, que no pueda reducirse a la palabra sino que sea un suceso plástico, que se libere de los elementos anti teatrales; de esto dirá Ortega y Gasset en «Elogio del Murciélago»: «el nuevo arte de teatro es lo que queda del viejo, cuando se elimina de él todo lo que no es teatro; por tanto, todo lo que sobra» (Ortega y Gasset, 1985: 502). Y que se desasga de las cadenas del realismo para unas «formas deleitosamente insólitas», un arte que sea «artificio», expresión de la irrealdad, ya que –citando el «Elogio del murciélago» de Ortega y Gasset– «un arte que se afana por ser tomado como realidad se anula a sí mismo» (Ortega y Gasset, 1985: 508).

Pérez Bowie explica, en *Realismo teatral y Realismo cinematográfico*, el éxito del cine cómico mudo en la oferta de una alternativa a un teatro envejecido, incapaz de recoger la sensibilidad moderna. La ausencia de palabra<sup>137</sup>, continúa el crítico, había

<sup>136</sup> Larthomas distingue tres tipos de gestos: de acompañamiento, los cuales corroboran la expresión verbal, de prolongación, que contemplan la emoción causada por la palabra, y de sustitución, que no requieren de la palabra (Conde Guerri, 1982: 229). La pantomima se basará en los terceros, son por ello básicos para el cine mudo.

<sup>137</sup> En un trabajo posterior, *Leer el cine: La teoría de la literatura en la teoría cinematográfica*, Pérez

permitido un camino lejos del exceso teatral y había posibilitado la introducción de la fantasía. La técnica de montaje, recuerda José Carlos Mainer, también colabora en rehuir la mimesis, pues proporciona otra realidad al presentar los hechos «sin correspondencia en la ordenación natural del mundo» (Mainer, 1999:185). A este respecto afirmaría Chaplin en 1928: la palabra «destruiría la ilusión óptica que quiero crear, la de una pequeña silueta que simboliza la extravagancia, de un ilusionista, no un personaje real, sino una idea humorística, una abstracción cómica» (Romaguera y Alsina, 1989: 474)

De acuerdo con esta concepción, como se adelantaba en el capítulo II, Bragalia considera la aparición del sonoro «un paso hacia atrás» (Peral, 2008: 113). Al igual que Francisco Ayala, para el cual el sonido era apto para el cine comercial y documental; pero en el «cine-arte», la voz se convertía en una distracción de la identidad cinematográfica, la cual residía en lo plástico, en la imagen (Pérez Bowie, 2004).

El cine silente de Chaplin, Keaton y Harold recogerá las acrobacias y los movimientos necesarios para comunicar hasta el más mínimo detalle sin la colaboración de la palabra. El propio Chaplin describe su experiencia con la compañía pantomímica de Karno:

Los espectáculos de Karno –recuerda Chaplin– respetaban todas las tradiciones de la pantomima. Acrobacias, payasadas, risa trágica y compasiva, melancolía, sketches, danzas

---

Bowie reflexiona sobre la autonomía de la imagen fílmica respecto al lenguaje a partir de la postura de diversos teóricos, a pesar de que la crítica haya recurrido a una terminología semiológica usada para el lenguaje (2008: 15 y ss). En el cine, tanto el mudo como el sonoro, los «textos visuales» producen un lenguaje propio, que es el resultado de una memoria individual más un estímulo de la realidad exterior y no traducible en su totalidad a una lengua perfecta, no es equiparable a un «texto lingüístico»; Lotman habla de un «lenguaje artístico, esto es, como un sistema secundario que da forma al mundo y lo modela» (Pérez, 2008: 17). Jean Mitry sostiene que los signos producidos en el cine no son sistemáticos, al establecerse una relación cambiante entre significante y significado; sin embargo, autores como Metz, Grau Rebollo o Aumont defienden que su significación no es del todo arbitraria sino que está motivada por una relación de analogía entre el «lenguaje» del cine y la realidad en base a un entorno cultural preciso, por la semiótica «del mundo natural», una «significatividad general de la realidad» que no requiere «del manejo de una instancia teórica» (Pérez: 2008, 17) (concepto establecido por Greimas y Courtés en *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*).

Romá Gubern también reflexiona sobre la relación entre el signo cinematográfico y el lingüístico-literario a partir del uso del verbo «leer» respecto a la imagen; y recuerda que esta, como complejo sígnico formado por una constelación de signos sujetos a unos códigos culturales, forma en el cine un «texto audiovisual, que interpela a las competencias de su lector para su descifrado correcto» (2001: 97). El uso del concepto de «constelación» para definir a la imagen, entronca con lo que ya advierte Pérez Bowie en su libro de que la imagen «se asemeja más a un texto completo [...] que a una palabra aislada» (Pérez, 2008: 16). Los códigos culturales que se aplican en el descifrado, continúa Gubern, podrían corresponderse con el campo semántico, que establece la relación signo-referente, y con el campo sintáctico, que analiza la relación entre signos. Sin embargo, recuerda el crítico, existe una diferencia esencial, entre otras, y es la función ostensiva de la imagen, que muestra, en oposición a la función inductiva de la palabra, que sugiere (Gubern, 2001:98).

y juegos malabares sobriamente mezclados expresaban la incomparable comicidad inglesa. Aparecían ladrones de de bicicletas, jugadores de billar, borrachos que vuelven a casa, clases de boxeo en los bastidores de un *music-hall*, ilusionistas que fallan sus trucos, cantantes que se disponen a cantar y no lo consiguen. Cada número se realiza con esa impasibilidad que provoca indefectiblemente la risa. Todos los efectos hacían blanco con tanta seguridad como el puño de un gran boxeador. Todas las estratagemas sacudían al público como un cañonazo. (Romaguera y Alsino, 1989: 474).

De modo que, concluye: «Era imposible mejor escuela para un mimo de la pantalla, pues la esencia del cine es el silencio», mostrando una vez más su anunciada reticencia a la sonoridad del cine.

Buen ejemplo de este domino de la gesticulación y el género pantomímico es la mímica del protagonista de *Armas al hombro*, que intenta asumir constantemente el papel de soldado ducho y valiente. Esta mímica exagerada en torno al mismo motivo expresa el anhelo del personaje durmiente; y su arrojo hiperbolizado, a pesar de estar en una guerra, de ser el soldado número trece, de haber roto un espejo y de tener la suerte en contra, sugiere la gran distancia que existe entre ese deseo y la realidad. Esta realidad queda concretada en los movimientos mecánicos y repetitivos del inicio, que muestran la incapacidad real del protagonista (Vídeo 1). Absolutamente expresiva será la aparente resignación del personaje de Keaton al tener que dejar la casa de los Canfield en *La ley*, que se combina con un anquilosamiento evidente de los movimientos, hasta el punto de que es disimuladamente empujado por el patriarca; aun así, no se rinde y repite la despedida, provocando aún más risa cuanto más intente dilatar la marcha, mayor efecto cómico tendrá en el público. La escena es tan rica que casi podemos ver el cerebro del protagonista maquinando (cf. vídeo 41). La misma elocuencia alcanza la mímica entrecortada de Harold en *El Tenorio tímido* para explicar, sin sonido alguno, su tartamudez.

La técnica pantomímica también se aprecia en los momentos de fingimiento, como son el de Willie McKay durante el rezo de *La ley de la hospitalidad*, donde permanece con un ojo abierto para controlar cada paso de los Canfield (cf. vídeo 39); y en el *gag* que llamaremos el «muerto muy vivo», en el que los personajes se hacen los dormidos pero mantienen pequeños gestos, como se ve en *Armas al hombro* (23.53) o en el Harold de *El hombre mosca*, cuando finge un accidente para poder volver al trabajo en la ambulancia (12.48). El *gag* del «muerto muy vivo» encuentra su réplica en escenas del teatro, que desarrollan la misma idea con apoyo del diálogo:

Alberto. – ¡Caramba!...Pues ha perdido el conocimiento... Y es bastante guapa

Elena. – (*Sin despertar y con voz débil*) Gracias.

Alberto. – [...] (*Yendo hacia una de las mesillas de noche y cogiendo la botella de agua.*)

Le echaré un poco de esta agua, que también parece corriente.

Elena. – (*Como antes*) Agua, no; que se me va a correr el rímel. (*Guillermo Hotel*, 8)

Pirula. – (*Descolgando y después de marcar dos números, y a grito pelado.*) ¡¡Oiga...!!

¡¡Oiga...!!

Rufa. – (*Sin despertarse*) ¡Qué bruta! Con razón dice su novio que es una sirena...

[...]

Rufa. – (*Como sonámbula*) ¡Esta burra va a despertarme! (*Tiíta Rufa*, 74)

Juan Antonio Hormigón habla del arte de Chaplin como actor en el que condensa «lo grotesco, lo excéntrico y lo melodramático en proporciones áureas» (1991: 251). Su efectividad se basa en las acciones físicas (mimo, equilibrio, funambulismo, expresividad corporal...) y en su capacidad de observación a partir de lo que reproduce «formas de comportamiento social con impecable agudeza» (251). Una destreza que, continúa Hormigón, comparte con Lloyd y Keaton, especialmente en las técnicas de *clown*. La destreza en la pantomima se concreta en la economía de la expresividad, en su riqueza y en la capacidad de observación y reproducción de lo cotidiano (todo esto hace que figuras como Brecht, Meyerhold o los Excéntricos alaben su labor) (252).

Por razones evidentes, resulta mucho más sencillo mostrar la anormalidad del movimiento y la «mimificación» de la acción en la gran pantalla que en la literatura. Sin embargo, no es imposible traspasar, al texto, ciertos *gags* que recojan el espíritu de la pantomima.

Dentro de estos *gags* de técnica marcadamente teatral y de funambulismo destaca el de «el bastón robado», en el que el dueño no se entera y mantiene la postura que tenía con el objeto; así se puede ver en la película de *Luces de la ciudad* (Vídeo 4), que tiene su descendiente teatral en la siguiente acotación de *Guillermo Hotel*: «Don José está apoyado en su bastón junto a la puerta del baño. El ladrón se asoma y le quita el bastón, sin que don José se dé cuenta, siguiendo en la misma postura, como si tuviera el bastón» (32).

También se consigue transmitir el espíritu pantomímico a partir de la gesticulación facial de algunas acotaciones, que a menudo apuntan el camino que va a seguir la escena sin requerir la intervención de la palabra; así incluso cuando el diálogo es parco, la escena derrocha expresividad, como vemos en el siguiente ejemplo de

*Rebeco*, donde los gestos manifiestan con una intensidad creciente el desenamoramiento de la muchacha:

REBECO.— ¡Aurea!...

AUREA.— (*Con indiferencia*) ¿Que?

REBECO.— (*Apasionadamente*) ¡Aurea! [...]

AUREA.— (*Con desilusión*) En una lancha... [...]

AUREA.— (*Decepcionada*) Algún salmonete (Acto III, 18, 20, 23)

O en *Francisca Alegre y Ole*, donde la protagonista se permite actuar como diferentes personajes: «(*Durante el monólogo siguiente, Paquita habla representando los dos personajes*) “¿Por qué vienes tan tarde?...” “Es que se me ha hecho un poco tarde...” “¡Mentira! ¡Sabe Dios lo que habrás estado haciendo!...”» (76). Incluso algunas acotaciones contradirán el discurso, dando lugar a una ruptura de las expectativas del público y a una escena muy *clownesca* por la convivencia en escena de contrarios, entre palabra y gesto, como vemos en el acto II de *Rebeco*:

(Todos se quedan muy serios)

CONDE.— Es un cuento muy gracioso.

BARONESA.— Graciosísimo, graciosísimo. Además lo cuenta usted con tanta gracia...» (Acto II, 14).

Este ejemplo nos remite indudablemente a la sempiterna expresión impasible de Keaton. En referencia a esta, el actor explica en sus memorias que observó que, hablara o no, solo con mirar fijamente al espectador con expresión neutra, provocaba en este una reacción: o se reía o se mostraba molesto, de modo que «por ese motivo decidí no reírme más. Después mantuve en mis películas esta postura impávida» (Bonet, 2006: 77). Así, concluye «la comicidad consiste en “hacer el tonto”, y cuanto más seriamente se haga, más divertido resultará» (Bonet, 2006: 74). Su rictus característico aparecerá por primera vez en 1920, en *El crimen de Pamplinas/ Pasión y boda de Pamplinas* (*The Saphead*).

La estética pantomímica en *Tono* no solo se consigue con el movimiento explícito, sino que también se delata en las intervenciones de los personajes, como en las amigas de Paquita, Cristina, Chon y Polita, que se desenvuelven como una unidad repetitiva y vacía; son un trío coral ridículo, desde los propios nombres, tremendista y pantomímico:

Por la izquierda entran Cristina, Chon y Polita)

CRISTINA.— ¿Qué ocurre?

CHON.— ¿Qué sucede?

POLITA.— ¿Qué pasa?

BERNARDINO.— Pasa, que Paquita ha puesto pies en polvorosa.

CRISTINA.— ¡Qué barbaridad!

CHON.— ¡Qué disparate!

POLITA.— ¡Qué bestia!» (Francisca Alegre y Ole, 21).

En esta misma obra, merece nuestra atención otro movimiento en la secuencia que sigue al plan de la Marquesa de poner el clavo en la silla; en ella Don Pito hace el amago de sentarse en varias ocasiones, llevando a cabo un vaivén que mantiene en vilo las expectativas del espectador y que recuerda al momento en el que Sherlock Junior está a punto de caer en la trampa de la silla con el hacha (Vídeo 15): «*(Va a sentarse) [...] (Levantándose y sin llegar a sentarse) [...] (Va a sentarse y se vuelve a levantar) [...] (Repitiendo el juego de sentarse.) [...] (Don Pito, sin acabar de comprender, va a sentarse, pero se vuelve a levantar) [...] (Va a sentarse, pero rectifica.)*» (49 – 50) hasta que finalmente «*Olegario se sienta sobre la silla del clavo y da un salto*» (51). La actuación corporal será también la que consiga expresar el disparate, sin necesidad de recurrir a la palabra, en la escena que se encuentran los señores Becerra cuando llegan a casa de Tíita Rufa:

*Felix, que se inclina para ver lo que es, pierde el equilibrio y está a punto de caerse.) [...] (Todos acuden a sujetar la escalera. Rufa tira unos cuantos paquetes que lleva en las manos y Cristina va también a ayudar, aunque sin dejar el paraguas, que sigue enganchado en la lámpara. Luis, que se ha arrodillado, tiene el plumero en la mano como si fuera un ramo de flores, y en ese momento, por la primera izquierda, aparecen el señor Becerra y su hermana) (20)*

El personaje de la Tíita destaca por su teatralidad, se presenta grandilocuente, intensa y explosiva. Resulta imposible no relacionar sus consejos amorosos con los cuadros de *El tenorio tímido* en los que Harold enseña el arte del cortejo (10:33). Al fin y al cabo, ambos no hacen más que mostrar un anhelo completamente opuesto a su realidad y los dos representan un amor dramático y muy cinematográfico:

Rufa.— [...] Se llega andando así... *(Camina lo más vampiresa posible.)* Se sienta frente a un caballero que le guste...Cruza las piernas, enseñando así como el que no quiere la cosa,

hasta donde lo permite la Nylon Corporation... Después se abre el bolso, se saca un “Camel”, el encendedor y un pañuelo, que se deja caer distraídamente...[...] También puede ocurrir que sin el truco del pañuelo se acerque el caballero con cualquier pretexto. Por ejemplo: (*Haciendo como si fuera él.*) Señorita ¿me permite usted que le diga qué hora es...? (*Como ella.*) ¿Sabe usted? (*Como él.*) Sí... (30).

O «Por último, coge [Rufa] un libro y se echa sobre el diván en una postura espectacular, haciendo como que lee» (42)

Por tanto, a través de la introducción de la kinesia atropellada y expresiva, el teatro consigue acercarse al séptimo arte, ya que refleja «la instantaneidad y el simultaneismo (sic) cinematográfico» (Conde Guerri, 1982: 236)<sup>138</sup>. Como ya se ha visto, la propia Alás-Brun recuerda la relación de los autores del «otro 27» con el mundo cinematográfico y su amistad con Chaplin, a raíz del estudio de los movimientos precipitados y de pantomima (1995: 106).

La mecanización también alcanzará el ámbito psicológico, mostrando un anquilosamiento de espíritu, a través de comportamientos «que responden a un estado síquico de tensión extrema, tal que la risa, el llanto, los desmayos o el automatismo espiritual» (Conde Guerri, 1982: 227). En este tipo de atrofia de mecanización del espíritu, la fuerza reprimida y la represora pueden llegar a darse en una misma persona, lo que crea comicidad por la lucha de contrarios y por la rigidez a la que somete al personaje, el cual oscila entre los extremos de socialización y libertad sin saber convivir con ellos. El mejor ejemplo de ello es Aurora, de *¿Qué «bollo» es vivir!»: «Yo tengo otro yo. [...] Y ese otro yo es mi desgracia. Yo te quiero pero mi otro yo te odia... ¡Dios mío! ¡Qué horrible situación!»* (115); aunque también se observa en Armando, atrapado dramáticamente entre dos identidades: una que no es la suya, pero le permite amar a Aurea, y otra que le permite reafirmarse a sí mismo, pero con la que no puede estar con la muchacha, por su diferencia de clase. En pantalla, Harold Medows en *El Tenorio tímido*, se debate entre sus ganas de bailar en lucha con la vergüenza que le da el baile (08:30), su amor por la muchacha y la toma de conciencia de su precaria posición (en una secuencia muy similar a la de Armando): «The realization that it would be unfair to

<sup>138</sup> Con esto intentamos suplir la falta de puesta en escena y mostrar los rasgos más pantomímicos de nuestras obras, teniendo en cuenta, sin embargo, las limitaciones. Ya que, si bien el teatro de *Tono* no aspira a convertirse empieza pantomímica, Ortega y Gasset advierte que este nuevo teatro «reteatralizado» supone «una fauna y una flora exclusivamente teatrales y no reales», de manera que no quede «más remedio que salir de casa para ir al teatro so pena de renunciar a un placer intransferible» (Peral, 2004: 45). Por lo que la falta de dramatización siempre supondrá un obstáculo para averiguar el calado de la pantomima en estas obras.

allow her to care any longer» (48:35); y sus ganas de ver publicado su libro frente a aceptar que sea ridiculizado y vendido como comedia (56:07).

De este anquilosamiento del espíritu, de la mecanización de la agilidad vital del alma – dice Bergson – parte la burla de las profesiones, pues en ella el objeto de risa es la mecanización de su labor en oposición a la agilidad del alma (1973: 52). En el teatro del absurdo será común la parodia de la psicología, mientras que en las obras de *Tono*, el blanco es la medicina. En este recurso subyace el rechazo al automatismo profesional, por el que el fondo de las disciplinas es ignorado y solo importa las formas encopetadas de sus especialistas. Los doctores de nuestro teatro son un claro ejemplo de parafernalia inútil, como en *Rebeco*:

BARONESA.– Entendámonos, doctor, ¿la encuentra usted bien o mal?

DOCTOR.– La encuentro nada más. Mi ciencia no me permite otra cosa. (Acto III, 14).

A su vez, en el personaje de Bernardino, de *Francisca Alegre*, debe sumarse a su carácter pusilánime, su profesión médica de otorrinolaringólogo, excediendo el tipo de galán para hacerlo todavía más ridículo. *Tono* aprovechará cada incursión de un médico en sus obras para deslizar una crítica a la profesión, presentando doctores inútiles: «Pues no sé qué demonios puede ser eso! Veamos el pulso (*Saca un reloj y consulta*) Va usted adelantada cinco minutos.» (*Romeo y Julieta Martínez*, 24), «Esto de ser médico es terrible, porque la gente, en cuanto tiene un enfermo en casa, se empeña en que lo vea uno. Como si no tuviera otra cosa que hacer.» (*Tiita Rufa*, 75), «Puede ser grave y no puede ser grave. Eso depende de la gravedad» (*¡Qué «bollo» es vivir!*, 112) o «(*Tomando el pulso a Marina*) ¡Malo!... ¡Malo!... Este pulso no me gusta nada. MARINA.– No, Don Ramón, no se trata de mí. Se trata de mí marido» (*Algo flota sobre Pepe*, acto II, 26). Finalmente, en *Una noche en Miami*, la Tía Thompson, una mujer rígida donde las haya, afirma que no ha «vuelto a permitir que se acerque a mi (sic) ningún hombre y menos un médico.» (Acto II, 4).

Con la inserción del artificio en lo vital, se produce una imitación de la vida traspasado por la lente de lo mecánico. En esta mecanización, a menudo los personajes se cosifican, irguiéndose como simples títeres, peleles. Esta conversión en muñecos es cómica en tanto que conlleva una privación de la libertad del individuo; para Bergson los asuntos serios de la vida le llegan al individuo de mano de esa «capacidad» de ser libre (1973: 71) y por tanto la presentación de un personaje manipulado no da cabida a lo serio. La falta de elección se traduce en una deshumanización y en una cinética más



mecánica que viva. El propio Armando en *Rebeco*, parece coincidir con la teoría del filósofo: «Mi vida no está organizada de tal manera que pueda permitirme el lujo de convertirme en un hombre serio. Las gentes que me conocen saben que no lo soy» (Acto II, 25).

Por otro lado, Alás-Brun recuerda que la reificación facilita la risa a costa del personaje, incluso de los protagonistas, pues les quita carga emotiva al deshumanizarlos; por tanto, el público pierde la percepción de un personaje real con el que poder identificarse. Aun así advierte de que en la comedia del disparate suaviza la deshumanización en una combinación que permite el distanciamiento y a la vez, una simpatía hasta el protagonista (1995: 121-122); como también ocurre en el cine (este asunto se ha tratado en el capítulo II en torno a la deshumanización propuesta por el nuevo arte de Ortega y Gasset).

Un ejemplo de esta cosificación es Chaplin en *Armas al hombro*, que se moverá como un muñeco de cuerda repitiendo una y otra vez los movimientos equivocados, incapaz de atender a las señales del capitán; evidenciando la rigidez característica del personaje frente al resto del pelotón (Vídeo 1). Otro caso de personaje deshumanizado, que es desposeído del control de su voluntad, será Charlot, en *Luces de la ciudad*, tras tragarse un pito accidentalmente (recordemos que para que se produzca un mayor efecto humorístico el incidente se tiene que dar de forma accidental sobre un personaje



**Figura 30:** *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 01:02:05; 01:02:11)

despistado). En esta escena la voluntad del personaje queda supeditada al objeto y, para mayor ridículo, ocurre durante la fiesta, en medio de la ceremonia burguesa. Además se cosifica por transfiguración ya que el elemento material se funde con la identidad del sujeto, pues el hipo, cada vez que abre la boca,

se convierte en pitido (cf. vídeo 30). El Tenorio de Harold Lloyd también queda cosificado por la aparición de un silbato, que suena como advertencia cuando el personaje se atasca en su tartamudez; de modo que parece depender de este para llevar a

término su discurso, como un muñeco de cuerda (cf. vídeo 34). En *La ley de la hospitalidad*, Keaton será salvado y a la vez cómicamente arrastrado, por el tren, sin que nadie pueda evitarlo, como un juguete de trapo (Figura 30).

El teatro de *Tono* recoge varios casos en los que los personajes son víctimas de esta desposesión de su albedrío, convirtiéndose en peleles. Así en *Rebeco*, Aurea es ninguneada: «BARONESA.— [...] Deja que pasen unos días y acaso sabrás que quieres. AUREA.— Pero si yo sé lo que quiero. BARONESA.— No, hija, no. No sabes los que quieres.» (Acto III, 15). Elena, de *Guillermo Hotel*, es agitada como un muñeco entre las ideas de la modista y las de su madre para su vestido de novia, «EUGENIA.— Serán mangas jamón; pero les falta sal. (A la modista.) A ver, tire un podo de ahí. Yo tiraré de aquí. (Tiran cada una de un lado, zarandeando a Elena.)» (34), sin que sus opiniones se consideren válidas:

ELENA.— (A la modista.) ¿No cree que me está un poco estrecho de aquí?

MODISTA.— Esa tela da mucho de sí. En cuanto se lo ponga usted dos o tres veces...

ELENA.— Sí, pero tenga usted en cuenta que solo me lo voy a poner una vez.

MODISTA.— No sea usted modesta. [Parece imposible no enlazar la acusación de «modesta» con la de «modista», en una invitando a guardarse su opinión].

EUGENIA.— Pues solo te la vas a poner una vez, ¿qué más te da que te esté un poco estrecho? (33)

En *Francisca Alegre*, Doña Paula obliga al mayordomo a engullir la aspirina y «le hace también beber violentamente» que «el Mayordomo atragantándose empieza a toser» (12). Mientras que, en *¡Qué “bollo” es vivir!*, Ramírez se mueve entre extremos al antojo de su mujer, intentando aplacar el mal genio de Aurora, vistiéndose, desvistiéndose, sentándose, levantándose...

(Se sienta)

AURORA.— Te prohíbo que te sientes!

RAMÍREZ.— Está bien; me levantaré (Se levanta.)

AURORA.— ¡Te prohíbo que estés de pie!» (120–121).

En cuanto a Don Rodolfo, de *Cinco mujeres nada menos*, será tratado como un «títere de cordelillos» – que diría Henry Bergson (1973: 70) – desde el momento en que decida casarse, ya que quedará subyugado a las decisiones de su suegro Don Ramón, o al azote de Don Ponciano, que ejerce sobre él un control basado en el terror. Este trato de pelele enlaza con la habitual infantilización de los protagonistas.

La reificación se consigue también por la transfiguración: la persona se confunde con la cosa. No tiene por qué identificarse para resultar cómico, basta con que se de la confusión entre un elemento vivo y otro inerte, como ocurre cuando Charlot toma a la florista por el asa de la cesta, en vez de por el brazo, o cuando la mujer toma a Harold por la cintura mientras está agachado, al confundirlo con un par de pantalones colgados en *El tenorio tímido* (Figura 31).



**Figura 31:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 29:37), *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 03:17)

Así, los actantes aparecen en pantalla cosificados sin la elasticidad motriz propia de los seres vivos. El diálogo del teatro también recurre a la transfiguración para cosificar a los personajes:

ALBERTO.- (...) ¡He dicho que salga usted de ahí! (...) ¿No me oye usted? (A Elena) No contesta.

ELENA.- Estará comunicando» (*Guillermo Hotel*, 17);

AURORA.- Me lo ha vendido un dependiente muy simpático...Es negro Ramírez.- ¿El dependiente?

AURORA.- No; el bolso...Y amabilísimo.

RAMÍREZ.- ¿El bolso? AURORA.- El dependiente» (¡*Qué “bollo” es vivir”!*, 98)

La deshumanización a veces llega a partir de referencias metonímicas, donde los personajes parecen desmembrarse: Chaplin confunde su propio pie con el del vecino, en *Armas al hombro* y Elena exclama, en *Guillermo Hotel*, «¡Que hay unos pies debajo de

la cama! Alberto: Se los habrá dejado un viajero.» (16) y Angustias comenta, en *Rebeco*, que «dice que no ha podido pegar un ojo en toda la noche. MAYORDOMO.— ¿Y el otro? ANGUSTIAS.— El otro no sé. No se lo he preguntado» (Acto III, 6). Así los personajes quedan caracterizados a partir de una parte de su cuerpo:

ELENA. — El conserje: un señor con barba.

ALBERTO. — ¡Claro! El mío no tenía barba” (*Guillermo Hotel*, 9).

Y reducidos y definidos por ese elemento, como en *Romeo y Julieta Martínez*, donde a la poesía viva de las aspiraciones de Julieta se impone la materia:

MARÍA.— [...] ¿Y era guapo Romeo?

JULIETA.— (Romántica) Era...como la luz del amanecer, como el brillo de las estrellas, como el azul del cielo...

MARÍA.— ¿Pero tenía bigote? [...] Pregunto lo del bigote porque yo, con eso de la luz del amanecer y el brillo de las estrellas, no me doy una idea.

JULIETA.— ¿Qué importa la belleza del cuerpo cuando es bella el alma?

MARÍA.— Bueno, señorita; pero la nariz tiene cierta importancia (6)

En esta confusión entre materia viva y materia inerte, incluso los objetos llegan a convertirse en una prolongación más del cuerpo, como vemos en *Guillermo Hotel* «RAIMUNDO. — El hombro ya no. Anoche se me corrió el dolor al brazo y esta mañana se me ha pasado a la mano. ELENA. — Pues en cuanto se te pase al bastón estás salvado.»



Figura 32: *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 4.40; 4:49)

(29). El mismo efecto se pretende en *Luces de la ciudad* cuando el chico de los periódicos le quita trozos de guante a un Charlot que le reprende enojado por haberle quitado el bastón: el guante roñoso y el débil bastón parecen fundirse con el propio vagabundo de

manera que la ofensa de la burla del chico es mayor (Figura 32).

Los personajes se cosifican hasta el punto de que el elemento resaltado se convierte en seña de identidad del individuo. Se encuentran, entonces, a un paso de la

caricatura. Como veremos en el siguiente capítulo, estas características serán las que luego se exploten para el intercambio de identidades y el disfraz, tan fructífero tanto en el cine mudo como en el teatro.

En el proceso de deshumanización, también hay lugar para las animalizaciones. En el cine estas se llevan a cabo de manera más indirecta, a través de la transposición entre situaciones y cualidades humanas con los animales, como se observa a la llegada del tren en *La ley de la hospitalidad*, donde mientras todos son recibidos por sus familiares, Willie encuentra a su perro esperando (29:10); más tarde, el protagonista, aterrorizado, se identificará con el pavo trinchado durante la cena con los Canfield (46:12). Otro caso de este recurso, esta vez llevada a cabo conscientemente por el protagonista, es en el que el Tenorio tímido iguala su tos a la del ladrido del perro, para que el azafato del tren no encuentre al animal (22:34). En *El hombre mosca*, por su parte, se puede establecer una correlación entre el título y la capacidad animalesca del protagonista para terminar escalando el edificio, pero este es un detalle fruto de la traducción, no presente en el título original, *Safety last*; aun así, sí es evidente el movimiento animalesco del protagonista escalando el edificio (56:19) o cruzando la tienda agachado para que el encargado no sepa que llega tarde a su puesto de trabajo (15:42). En el teatro son también habituales los símiles con animales: *Guillermo Hotel* («este ladrón huele a perro mojado» (28)), *Francisca Alegre* y *Ole* («MARQUESA.— Esta niña está como una cabra [...] OLEGARIO.— No se preocupe, señora. A mí siempre me han gustado las cabras. Sobre todo las guapas... (69)»), *Romeo y Julieta Martínez* («(Suena un timbre por el lado derecho.) ¡Ay, Dios mío! ¡Que están maullando en la puerta!» (23)), *Tiita Rufa* («Entre todos sacan a Fernanda del sillón como cuando se levanta a una mula en la calle.» (22)), *¡Qué «bollo» es vivir!* («No, no pero siempre estás pensando en la calle... Pareces un perro» (93) o Aurora que «empieza a llorar como un becerro» (108)).

E incluso se da espacio a la maquinización, donde la humanidad del personaje queda supeditada a la máquina, como se ve en Charlot, que queda atrapado entre los coches (cf. vídeo 7), o en los pasajeros del tren, que quedan supeditados a su ritmo en *La ley de la hospitalidad*; en esta cinta, expresa la modernidad pero también se presenta como elemento de desastre: una rueda se suelta y arrastra todo a su paso, los vagones se sueltan de la locomotora y la adelantan y los personajes se convierten en muñecos sufrientes, más que beneficiarios, del transporte, con un traqueteo incesante, caídas, la cara tiznada, etc.. Otra oda a la modernidad que culminará en la subyugación del

personaje a la maquina se consigue a través de la moto no pilotada, que lleva a Sherlock en el manillar y lo motoriza sin control, enfrentándole, imparable, al caos que deja a su alrededor (cf. vídeo 43). Las obras de Tono también presentan el símil de los elementos vivos con las máquinas, de modo que los personajes se comparan con taxis, vaporetas, teléfonos, enceradoras, etc.

### **3.3.3. La significación de los alimentos y el uso erróneo de los objetos.**

La comedia del disparate tiende a la acumulación de objetos sin una función específica dentro de la obra, como se veía a propósito de la creación del espacio, abarrotando la escena. Este será un recurso habitual en el teatro del absurdo, sobre todo en las obras de Ionesco, con lo que se pretende expresar la soledad del individuo y su cosificación en un mundo en el que la materialidad ha vencido (Alás-Brun, 1995: 97). Sin embargo, apunta Conde Guerri (1982: 235), nuestro teatro no llega a la proliferación absurda, aunque sí es un anuncio de ella; esta acumulación barroca, como se anunciaba, colaborará en la anormalidad de los movimientos de los personajes. La clave para su interpretación la da Alás-Brun al considerarlos como «expresión escénica de la exuberante irracionalidad de la que hacen gala» (1995: 98) los personajes y como elementos inesperados «a modo de caja de sorpresas o de espectáculo circense» (99). En la vertiente más espectacular es donde el teatro enlaza con el cine mudo, que concreta en escena su voluntad de ser explosivo y sorpresivo. El mejor ejemplo es la presencia continua de la pistola, que condensa el suspense, el peligro y la falta de consecuencias habitual en la comedia (lo que le acerca al efecto del *slapstick*). El revolver impresionará al auditorio, le mantendrá en tensión y finalmente le hará reír por la falta de seriedad en el manejo de la situación, que suele culminar en un plano en contrapunto, sin que haya pérdidas que lamentar. Además, el riesgo propiciará los movimientos entrecortados y mecánicos y favorecerá la pantomima al condicionar el tráfico de los personajes, en el que el objeto actúa de foco. La aparición del arma en *Luces de la ciudad*, condensa el efecto repentino y espectacular del elemento, ya que aparece en un arrebatado del burgués, con la introducción de un primer plano del revolver sobre el cajón (cf. vídeo 12); provoca movimientos antinaturales en torno a ella, cuando Charlot intenta desarmar al burgués, y culmina en contrapunto, pues en medio de un discurso esperanzador del vagabundo al suicida, a este último se le dispara involuntariamente y Charlot se lanza al sofá intentando escapar. (Figura 33). Es un elemento recurrente también en *El moderno Sherlock Holmes*, en *Armas al hombro* y en *La ley de la*

*hospitalidad*, donde el héroe aparece perseguido no por un revolver sino por tres; en el final de esta última cinta se consigue un efecto de «caja de sorpresa» al desarmarse el protagonista, con pistolas en cada rincón de su cuerpo (cf.vídeo 40) y en *El hombre mosca*, donde provoca una cinética atropellada, edificio arriba, del protagonista, que se la encuentra al abrir una ventana y no sabe que es simple *atrezzo* fotográfico (1:09:35). Es, además, un motivo para parodia del melodrama por la aparición del objeto en contexto ridículos sin a pena motivación y sin consecuencias finales<sup>139</sup>.



**Figura 33:** Luces de la ciudad (Chaplin, 1918: 18.32; 18:46; 18:52)

En *Tono* se consigue el mismo efecto con la entrada en escena de la pistola, basta revisar la escena de *Francisca Alegre* y *Ole*, donde la motivación para su aparición es

<sup>139</sup> El propio Valle-Inclán hace referencia a la tendencia melodramática de la aparición de la pistola en los filmes a través de una de las acotaciones de *La rosa de papel*: «El revolver romántico que de soltero llevaba Julepe...Ahora lo empeña con gozo y rabia de peliculero melodramático» (Valle, 1982: 56). En las películas que nos ocupan la aparición del revolver supondrá también una burla a estas convenciones.

ínfima y en las poco esperadas manos del blando de Bernardino, lo que propicia la sorpresa en el auditorio. También está presente en *Guillermo Hotel*, donde Ludovico, desquiciado, saca la pistola y los personajes se arremolinan en torno a ella, Ludovico apunta a Alberto y entonces Elena actúa «poniéndose delante de Alberto» y «Doña Eugenia y Don Raimundo sujetan a Ludovico, intentando quitarle la pistola» (56) mientras disparatadamente le advierten que «tenga usted cuidado con esa pistola, no se le vaya a caer en los pies» (57). La misma reacción despierta en Rodolfo cuando Lali la saca: «¡Lali, no juegues con eso, no te vaya a caer en un pie y te haga daño! (Acto II, 15) en *Cinco mujeres nada menos*. Pero se convierte en una amenaza permanente en manos de Ponciano, que la usa para manipular al protagonista a su antojo; y es prueba del condicionamiento de la kinesia de los personajes cuando la coge Don Ramón: «Pues miren ustedes, yo estaba tan decidido y ahora que ha llegado el momento... (*Empieza a temblar cada vez más apuntando con la pistola a todas partes*)» (Acto II, 34). En *Tiita Rufa*, la pistola es un elemento imprescindible para llevar a cabo el engaño y para desquiciarle los nervios a la Tía:

(Entre los tres se organiza una batalla campal. Rufa con una almohada da zurriagazos sin mirar a quien. De pronto suena un tiro y Agapito se tambalea.)

AGAPITO 1º.— ¡Me ha matado! ¡Me ha matado!

RUFA— (Que se encuentra, sin saber cómo, con una pistola en la mano.)  
¡Pepe...pepe...pepe!

AGAPITO 2º.— No me llamo Pepe, Rufita. Me llamo Pito.

Rufa.— Digo que pepe...pero, ¿qué ha pasado? (51)

La introducción del sonido, previa al objeto, incrementa el efecto sorpresa y además la aparición del arma conlleva, de nuevo, la mecanización de la protagonista. A partir de aquí Rufa entrará en un estado de confusión y automatismo, presa del pánico («(*Empieza a reírse estrepitosamente*) ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja...! [...] se me ha ocurrido un chiste» (55), «Será la chacha...la chacha... [...] La chacha...queta que dado antes a planchar... (57)). El efecto cómico no termina aquí, sino que aparece una segunda pistola que conlleva una repetición del *gag* con la misma estructura: aparición sorpresa de la pistola, forcejeo y disparo accidental en manos de Rufa, que esta vez mata, supuestamente, a Pepita, la esposa del segundo Agapito. La repetición del mismo esquema, como describíamos en el capítulo anterior, incrementa el humor ya que reactiva las expectativas del espectador y culmina tal como este lo espera, lo que le da al público una ilusión de superioridad moral, de inteligencia.



Igual de falso será el disparo de Ramírez en *¡Qué «bollo» es vivir!*, como ya se adelantaba a propósito del contrapunto. La pistola la saca Aurora, esta vez sin estridencias sorprendidas y la pone en un cajón esperando que la use para matarse o bien para matarla; más adelante, no vuelve a salir la pistola en la acción, sino que solo suena disparo, lo que invita a público y personajes a especular.

Como pasaba en *Cinco mujeres nada menos*, la pistola es un elemento recurrente desde el inicio en *Una noche en Miami*, donde Robert la utiliza como advertencia constante. Igual que pasaba con Ponciano, es un resorte presente en el galán que no hace más que acrecentar su caracterización como abusón:

ROBERT. – (*Cogiendo a Philip*) Entonces va usted a venir conmigo a la dirección [...] Y si se resiste... (*Saca una pistola y le apunta*)

PHILIP. – ¡No, no!... (*Se arrodilla suplicante*) No me mate usted, que me sienta muy mal (Acto I, 13).

*Algo flota sobre Pepe* es la única obra en la que la presencia de la pistola trae consecuencias reales. Aun así, provoca un efecto pseudo-humorístico por la sorpresa ante esta consecuencia, ya que el espectador no espera que el arma sea real, sino que está convencido, como el protagonista, de que es un encendedor:

D. LEÓN. – [...] (*Saca la pistola*) Adiós, amigos míos... Marina ¿dónde estás? [...]

D. JUSTO. – (*Al doctor en voz baja*) No se preocupe. Es un encendedor. [...] *se oye una detonación como un cañonazo [...]* Don León entra en escena tembloroso, con el cabello erizado y la pistola cogida con dos dedos sin saber dónde meterla.)

D. LEÓN. – ¡Que no era el encendedor! ¡Que no era el encendedor!... ¡Que me la han cambiado!

(*Y cae redondo mientras baja el telón* (Acto III, 32)

En el cine, los elementos materiales toman protagonismo para evidenciar la posición social de los personajes, como también ocurre en el teatro con los sombreros o los juegos de café y licores que desfilan por la escena en *Rebeca*, *Cinco mujeres nada menos* o *¡Qué «bollo» es vivir!*, donde no funcionan más que como una distracción en el espacio abarrotado y como recordatorio del *status* burgués de los habitantes del espacio<sup>140</sup>. En pantalla se ve claramente este trasfondo de los objetos a través de los tocados, que se tratarán en el capítulo de los disfraces, y de las joyas, que alcanzan un

<sup>140</sup> El teatro del absurdo también recurre a esta acumulación de objetos, de hecho, la obra de Ionesco se caracteriza por una notable «invasión de tazas de café» (Alás-Brun, 1995: 96).

protagonismo especial en *El moderno Sherlock Holmes*, de Keaton, y en *El hombre mosca*, de Lloyd. En ambas ocasiones, son muestra del escaso poder adquisitivo de los protagonistas y son tratados con humor: así, Buster le compra un solitario a la amada y le da una lupa para que pueda ver el diminuto diamante (07:42); y a Harold le cuesta el almuerzo comprarle una cadena, la cual le llega mucho después del colgante porque – le dice a la muchacha – «the pattern of the chain did not quite suit me», y la hace pasar por una pieza de Tiffany's «via Silverstein & Son» (26:29).

En la obra de *Tono* existen otros elementos que propician el efecto de «caja de sorpresas» como la habitación del Hotel Guillermo, con espacios que permiten la aparición de nuevas cosas, como el biombo, el baño, el hueco de debajo de la cama, etc.; o la casa de Rufa, cuyo desorden no solo diferencia el espacio concreto, sino que se convierte en protagonista durante todo el primer acto, con objetos que salen de debajo del sofá, de cajas, de altillos, etc., lo que da la sensación de que cada cosa que aparece es algo insólito, pues no entra dentro de lo que cabría encontrar en estos sitios. Este movimiento de objetos hace avanzar a la escena y permite que la audiencia empiece a conocer a los personajes; «es como si la mirada pasease y ese itinerario sirviese de hilo argumental del diálogo» (Jiménez, 2001: 303). De modo que, en la producción de *Tono* de estos años, el vaivén de objetos es constante; no solo rellena la escena sino que se les da presencia en el diálogo:

MARÍA.– (*Metiendo cosas en el baúl*) El traje gris con rayas azules, el traje azul de rayas grises...los pijamas, para cuando se acueste...la bata para cuando se levante...¡Ah! El aparato de radio... [...] (*Sigue metiendo cosas en el baúl*) Calcetines, más calcetines... Otra vez calcetines...Le pondré también un pañuelo por si se constipa» (Acto III, 1–2).

Incluso las cosas materiales llegan a pugnar por el protagonismo junto a otros recursos cómicos, como en la entrada de Chaplin a la trinchera en *Armas al hombro*, donde se para la escena específicamente para sacar del petate la pala y el rastrillo, que impiden que el soldado pueda entrar a sus literas; y todavía tras esto, el oficial debe empujar al chico porque el saco de dormir sigue impidiendo su entrada (cf. vídeo 37); o como en el incidente con la trampa de ratón, que propicia el *slapstick*. Lo mismo ocurre en el gag del mamporro de *Guillermo Hotel*, donde Elena no solo atiza a Alberto sino que lo hace con la lámpara: «Elena ha cogido el portátil de la mesilla y Alberto va decidido a quitárselo, pero ella se adelanta y le da con el portátil en la cabeza» (61); más tarde Elena se preguntará cómo ha podido hacer ella eso y Alberto insistirá: «¡Con la

lámpara, señorita, con la lámpara!» (62). De modo que a menudo la profusión de objetos permite el golpe. A este mismo caso responde la escena de Kety en la que le tira un vaso de agua a la cara a Robert, en *Una noche en Miami*; además del vaso de agua, este va seguido de la referencia a un tintero, lo cual crea la expectativa de una repetición del *gag* con consecuencias crecientes, lo que provoca la risa (aunque al final culmine en una falsa impresión destruida):

(El conserje se acerca con un vaso de agua. Kety lo coge y tira su contenido a la cara de Robert.)

CONSERJE.— Sin la menor extrañeza ¿Desea la señorita más agua?

KETY. — Tráigame ahora un tintero.» (Acto II, 17).

A menudo las cosas materiales funcionan de mero ruido, como elemento de relleno interruptor del devenir natural de los personajes, como: la botella de goma en *Rebeco*, donde el objeto obtiene la atención sin desempeñar ningún cometido en la escena: «*La doncella sacude las manos y hace como que se quema con la botella de goma, y se la dá (sic) al doctor. Este la coge y la cambia de mano varias veces, mientras habla, para entregársela, después, a la doncella*» (Acto III, 3); el vaivén de elementos que se trae Aurora en la apertura del tercer acto de ¡Qué «bollo» es vivir!: «*Aurora entra misteriosamente. Trae en la mano un sombrero de Ramírez, que esconde en algún sitio absurdo [...] Luego descuelga un cuadro, que esconde también detrás de la librería.*» (130); el agarrador de la puerta que se le desprende a Josefina y que le pasa a su marido (16) en *Romeo y Julieta Martínez*; o el cuadro torcido que Doña Sol no puede dejar de colocar en medio del llanto (*Algo flota sobre Pepe*, Acto III, 7).

Hay otros objetos que se repiten de una obra a otra, como el paraguas, que tiene una presencia preponderante en la historia ficticia de Kety y Philipp en *Una noche en Miami*, y que reaparece como desencadenante de la desconfianza de Robert; y el cual también pasean el Ladrón y Alberto en *Guillermo Hotel*. En este grupo entraría también el teléfono, que, como ya se ha visto, funciona como elemento de montaje para facilitar el *cross-cutting*. Además, su aparición constante se relaciona con la modernidad (a través de los ojos de Romeo tendrá un efecto mucho más sorprendente, pues Julieta tienen que explicarle lo que es (*Romero y Julieta Martínez*, 28)) y con una oportunidad de corte brusco de la secuencia: «(*Va a ahogarla [Alberto a Elena] pero en ese momento suena el teléfono*) ELENA.— Haga usted el favor de no ahogarme todavía, que llaman al teléfono. (*Alberto la suelta y ella coge el auricular*» (58). En *Guillermo Hotel*, en

concreto, el aparato es un acceso más de la sociedad exterior al interior de la habitación, donde los tres personajes peculiares se encuentran.

Dentro del efectismo que provoca la aparición de los objetos, entran en juego los que se rompen en escena<sup>141</sup>, así Elena «coge un cenicero que hay sobre la mesa y lo estrella en el suelo», «coge un vaso y lo tira también» y por último, «coge una lámpara y la hace añicos» (37), lo cual capta el foco de los otros, que tratan de calmarla; ella misma afirmará a continuación: «¡Es inútil! ¡Todo está roto entre nosotros. (sic)» (37), tanto entre Ludovico y ella, como en el cuarto. Alás-Brun entiende esta acción como un «mensaje de rechazo de la vida rutinaria (vista como insoportablemente opresiva)» (1995:101) y relaciona esta pretensión también con una escena de *¡Viva lo imposible!*, de Mihura y Calvo-Sotelo, en la que se retiran los muebles hasta dejar la escena vacía. Resulta imposible no acordarse de la escena del primer acto de *Francisca Alegre y Ole*, en la que Olegario llega a la habitación y comienza a mover cada uno de los muebles, y no entenderla como una voluntad de rechazo a lo ortodoxo. En *Cinco mujeres nada menos*, sin embargo, por más intentos que hay de romper la estatua, esta acaba siempre en una pieza: «Rodolfo desesperado coge la estatua de la chimenea y va a estrellarla contra el suelo, pero en ese momento se oyen voces en el recibimiento» (Acto I, 33), «Chucha lanza una última carcajada mientras tira la estatua [...] RODOLFO.— ¡Vaya! [sic] No se ha roto!» (36), «RODOLFO.— (Cogiendo la estatua y dándosela a Lali) Toma, rómpela y desahógate, pero no grites. LALI.— ¡No esto, no! (Deja la estatua donde estaba) (Acto I, 24); lo que, a la luz de la interpretación de Alás-Brun, supone que no se acaba de rechazar la realidad imperante, emparentando así con la filiación más tradicional de la obra. El que resulte indestructible, además, provocará un efecto cómico por la de veces que se concreta lo fea que es la estatua.

En el cine el propósito de romper los objetos en escena era similar. Bonet Mojica habla, en relación a la película de Keaton *Una semana (One week)*, de una «rebelión de los objetos» en la obra de Buster, que va acompañada de una predisposición a la destrucción en represalia por someter al hombre a la tiranía y la deshumanización. Esta propensión desemboca en «un enfrentamiento caótico; y cuando tal cosa ocurre, puede esperarse todo, incluso lo más inimaginable» (2006: 77); es decir, esta ruptura permite una realidad diferente.

---

<sup>141</sup> Alás-Brun considera una novedad, en *¡Viva lo imposible!*, de Miguel Mihura y Joaquín Calvo-Sotelo, la rotura de varios objetos en escena, de manera que al principio se usan para expresar la frustración del personaje, como se da en Elena, y finalmente acaban siendo accidentes punibles (1995: 101).

Montserrat Alás-Brun apunta como otro rasgo común del humor codornicesco la introducción de objetos ordinarios presentándolos como artilugios geniales (1995: 101). Se llega incluso a crear una sección de inventos en la revista y *Tono* y Mihura dedican varios de sus escritos a la burla de la figura del científico, a través de la aparición de inventos absurdos. De este motivo bebe *Algo flota sobre Pepe*, donde el propio León representa ese inventor, a punto de ser premiado por un disparate:

Hasta ahora, todos mis esfuerzos, todos mis desvelos, han avanzado por los caminos de la mecánica, la química, la física y la medicina, pero creo que ha llegado el momento de dejar los cuatro caminos e invadir el camino de la naturaleza...para lo cual he decidido inventar el perro. (Acto I, 36)

Pérez Ferrero y Vizcaino Casas, con ocasión de la muerte de Tono, hablaban del gusto por el propio autor de crear inventos inútiles:

*Tono* era muchas cosas y los inventos constituían su debilidad. Adoraba inventar. Para lo que sirviese el invento era lo de menos. No importaba que no fuera de utilidad. Le bastaba con que fuese eso, un invento, y no constituyera una ofensa a la estética. (Pérez, 1978: 32)

De la profusión de elementos en escena, se extrae otro motivo para el disparate y el reconocimiento de las cosas materiales como insólitos: el del «uso indebido de los objetos». Aparece en cine y en teatro y consiste en emplear una cosa para un uso al que no está destinado; para ello, se extrae la pieza de su contexto habitual y se introduce en uno diferente, «obligándolo» a ser de utilidad, lo que provocará risa y sorpresa. En ocasiones enlazará con la capacidad de soluciones creativas de los protagonistas, mientras que, en otras, dará cuenta, paradójicamente, de su torpeza.

Este recurso se puede ver en pantalla en la escena de *Armas al hombro*, en la que el campamento militar se inunda y Charlot coge la campana de la gramola y la usa, a modo de tubo de buceo para poder seguir durmiendo si el nivel del agua sube por encima de la cabeza; o cuando cuelga el rallador para poder rascarse la espalda, para lo que incluso le vale la barba de su compañero (04.30). Otro ejemplo será el de usar los disparos de los contrincantes para abrir la botella de cerveza, en línea con su esfuerzo permanente por mostrarse rudo y viril. Por tanto, es común en el cine. Harold Lloyd también recurre a este motivo, por ejemplo, cuando el Tenorio, ensimismado con la muchacha, se sienta en una tortuga creyendo que es una roca (este error desembocará en una cinética apresurada y en un movimiento de *clown* al engancharse en una red, intentando escapar). O en *El hombre mosca*, donde Harold confundirá un perro con la

bufanda de zorro de una clienta (Figura 34).



**Figura 34:** *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 04:26), *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 29:03), *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 34:49)

El teatro también reproducirá esta técnica cómica en diversas ocasiones; una de estas es cuando el padre de Elena advierte que Eugenia «el otro día, en vez de ponerse el termómetro, se puso un taxímetro, y tuvo que pagar cuarenta y ocho pesetas» (*Guillermo Hotel*, 29); la situación no solo es cómica por la confusión sino porque esta se lleva hasta sus últimas consecuencias, aplicando una lógica normal al disparate. Bernardino dejará un pez dentro de una chistera (*Francisca Alegre y Ole*, 20), Tony confundirá una carta con un plato y buscará la taza adormilado (*Una noche en Miami*, acto II, 48) y el criado de *Tiita Rufa* recordará que el calzador «puede que en el cajón de los cubiertos, porque como la señora se calza siempre con una cuchara...» (10). En el mundo desordenado de la tía, todo adquiere una nueva función: la gasolina se convierte en aliño de ensalada (11), las aspirinas se cosen a la camisa como botón (13), la bomba de oxígeno «servirá para teñir el perlo de rubio» (16) y la crema de afeitar se usa para el café:

LUIS. – Era crema de afeitar.

CRISTINA. – Ya decía yo que tenía un gusto raro... (*A Félix*) Es lo que mandé poner esta mañana en el chocolate.

FÉLIX. – Ahora me explico por qué echábamos tanta espuma al beber agua» (12).

Un cambiazo que remite al de *Luces de la ciudad*, cuando Charlot le sustituye la cuña de queso por una pieza de jabón al compañero barrendero; se crea, entonces, la misma imagen absurda en la que el afectado echa pompitas por la boca (Vídeo 9) Así,

en el desastre de los protagonistas, a menudo alimento y elemento se confunden, desembocando también en el uso erróneo, como en la escena de las galletitas de perro de *El Tenorio tímido*, las cuales tiene que comerse el protagonista para mantener la farsa de que no hay un perro en el tren; en este caso la confusión se lleva a cabo de forma consciente, lo que provoca un mayor efecto humorístico por la reacción de disgusto del protagonista. Para mayor escarnio reaparecerán durante un encuentro fortuito con la enamorada, en el que, nervioso, le ofrece las galletas de perro, poniendo en evidencia su ineptitud con las mujeres y rememorando el efecto de la animalización previa (Figura 35). La caja de estas galletas será un elemento recurrente, igual que la de dulces, para expresar el amor idílico entre ambos jóvenes: está presente al inicio cuando se conocen, en el reencuentro en la barca y una vez que se han separado, como recordatorio de la necesidad de luchar por ese amor.



**Figura 35:** *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 23:38; 32:09)

En ocasiones este uso de las cosas para una función distinta a la propia se relaciona con la comida, que evidencia la torpeza social de los protagonistas y su lejanía respecto de los parámetros burgueses. De modo que dentro de esta atención a la materia conviene apuntar la importancia de la presencia de los alimentos en las obras de humor. La introducción de la comida supone un elemento de desafío a la buena educación burguesa, por ser reflejo de las necesidades fisiológicas del hombre<sup>142</sup>; históricamente es de los elementos que más tarde se incorporó a la escena, precisamente por este hecho (Alás-Brun, 1995: 102).

<sup>142</sup> La introducción de los alimentos con un afán humorístico no es algo nuevo sino que se observa ya en el teatro español profano más primitivo, el del siglo XVI, donde además la comida se cargaba de connotaciones sexuales; no será el caso de este teatro.

La alimentación es un tabú, pero a la vez es el símbolo de pertenencia al sistema y de conformismo ante él, de ahí que en pantalla a menudo las viandas pongan en aprietos a nuestros protagonistas. El ejemplo más claro es el de Chaplin comiendo en la fiesta de *Luces de la ciudad*, que confunde la calva de uno de los asistentes con un plato comestible (37:17), lo que a su vez colabora en la cosificación del personaje secundario por transposición. También serán motivo de apuro los espaguetis del club, donde acaba comiendo serpentinas, o su rechazo de las salchichas por parecerse al puro, lo que delatará su inadaptación (cf. vídeo 8). Pero los alimentos no tienen por qué ser consumidos para que evidencien las dificultades sociales: Keaton queda en desventaja por su pequeñísima caja de bombones, frente a la del galán y cuando se intenta vengar de él con la cáscara de plátano, se termina escurriendo él. Montserrat Alás-Brun advierte una función similar en el teatro del absurdo, donde «los alimentos que toman los personajes funcionan como símbolo del conformismo del individuo frente a la sociedad» (1995: 102). De modo que las dificultades ante estos recordarán la inadaptación de los principales en cine, teatro del absurdo y comedia del disparate, mostrando su extrañeza ante la ceremonia social.

En el teatro de *Tono*, por tanto, la aparición de la comida desempeña la misma función. Así lo muestra la apetencia de pollo y jamón (20), en *Guillermo Hotel*, de unos personajes, Elena, Alberto y el Ladrón, que intentan asomarse a la ceremonia social; o el rechazo de Elena del café (23), una bebida de clara ascendencia social, justo en el momento previo a su revolución, antes de que reniegue de su filiación burguesa y del matrimonio con Ludovico. Concretamente el jamón, cuenta Alás-Brun (2006), es, a *Tono*<sup>143</sup>, lo que los huevos fritos a Miguel Mihura y a otros tantos artículos de *La Codorniz*: una expresión de la connivencia con el sistema. *Tono* también recurrirá en determinados momentos a los huevos, como en la escena en que Paquita, en *Francisca Alegre*, se interroga sobre los motivos para casarse con Bernardino y se pregunta si lo hará «acaso por tener un aparador nuevo, o para que me llamen doña Paca, o por cambiar de huevos fritos...» (19); aunque el jamón es más característico de nuestro autor. De modo que, el hecho de que los tres del Hotel Guillermo lo pidan y no lo haya viene a reafirmar que no son bienvenidos en la ortodoxia. Ante esta negación del alimento social, Alberto parece reaccionar exageradamente al pedir tres cafés que

---

<sup>143</sup> Aparece como alimento emblemático en artículos y bosquejos teatrales de principios de los 40 como «Los visitas. Comedia de salón así de alta», «Aprenda usted a dialogar» o «El sarao romántico». (Alás-Brun, 1995: 105 )



manifiesten su «hípersocialización», cayendo además en el disparate al explicarse: «Café, por ejemplo...Tres, tres cafés...Sí, yo acostumbro tomar tres cafés, porque sino (sic) no duermo» (20). No en vano Don León le trae a Marina «un poco de jamón, ternera, salchichón y un suizo, que sé que le gusta tanto» (Acto III, 10), en *Algo flota sobre Pepe*, donde los personajes son todos de adscripción claramente burguesa; además, en la misma, la comida se convierte en el entretenimiento para ocultar las mentiras del marido.

En el tercer acto de *Francisca Alegre y Olé*, la comida se usa como un motivo de retraso de lo importante hasta el punto de que Bernardino es silenciado a través de ella: «Y, ahora, vamos a hablar. PAQUITA.— Pero será cuando hayas acabado, porque así parece que hablas dentro del agua» (75). En *La ley de la hospitalidad*, la cena también propicia una manipulación de la percepción temporal, pues cada bocado del protagonista se convierte en una cuenta atrás hacia su final (44:50).

Esta prolongación del tiempo da oportunidad a Paquita de hablar e inventar, mientras el bobo de Bernardino engulle con mínimas intervenciones. No tenemos señales, sin embargo, de que en todo su monólogo la muchacha pruebe bocado de su desayuno, que ha sido interrumpido por el galán: «(*Empieza a tomar su desayuno y, repentinamente, deja de comer.*) Pero, ¿no quieres que desayune?» (74). Aun así, su elección de «pan de pueblo... y esta mantequilla de pueblo» (74) parece no acabar de encajar con la concepción burguesa, de acuerdo al análisis de Alás-Brun de *Tres sombreros de copa*: «Don Sacramento, encarnación caricaturesca del conformismo burgués» reprocha a Dionisio que no le gusten los huevos fritos y añade que «Solo los bohemios toman café con leche y pan con manteca» (Alás-Brun, 1995: 103). Podría resultar entonces desconcertante que Bernardino se haya comido el pan con mantequilla, pero esto no hace más que demostrar el carácter pusilánime de este («PAQUITA.— Y ahora te preparé una tostada con mantequilla. BERNARDINO.— No, no... Eso, no... Si acaso, un poco de pan con mantequilla... Siempre acabas haciendo tu voluntad» (75)); además, aclara la muchacha, el desayuno era de Olegario (79). A la luz también del análisis de Alás-Brun de una escena de *Ni pobre ni rico* (1995: 104), podemos establecer un paralelismo entre Margarita preguntándole a Abelardo si le gustan los huevos fritos, porque a ella le salen estupendos y eso le hará felices, y las croquetas de este mismo acto, que evidencian la imposibilidad de que Paquita sea feliz con Bernardino, porque a ella no le gustan las croquetas:

PAQUITA.— [...] ¿Te gustan a ti las croquetas?

BERNARDINO.— ¡Me encantan!...

PAQUITA.— En casa no las hubieras podido comer porque a mí me horrorizan» (79).

La guerra de Aurora contra el materialismo y la falta de idealismo de la sociedad de la que forma parte, se traduce también en su desprecio por la comida frente al hambre voraz de su marido, que se dispone a comerse el pollo frío, lo que para la protagonista supone una absoluta «vulgaridad» (*¡Qué «bollo» es vivir!*, 105). Julieta, en la obra homónima, también se negará a comer tras perder a Romeo y, con ello, la oportunidad de una vida fuera del esquema social (46). En el caso de la primera, su rebelión contra lo terreno se torna en irritabilidad para con Ramírez, que no solo es de lo más prosaico por pensar en la comida, sino que tiene una forma muy ruidosa de beber; la escena, por tanto, sintetiza la lucha del personaje, espiritualmente anquilosado, entre la libertad y la corrección.

El café remite a la hipocresía de la ceremonia burguesa, más que por la bebida en sí, por la referencia al espacio del café, donde los hombres encuentran escape a la rigidez social. Las mujeres se interrogan acerca de este en *Rebeco*:

BARONESA.— Yo nunca me explico esa manía que tienen ustedes los hombres, de estar siempre metidos en los cafés. ¿Qué es lo que les dan a ustedes en el café?

SR. PRAT.— Café. [...]

CONDE.— [...] Ustedes, las mujeres, no comprenden ciertas cosas. El café es nuestra válvula de escape [...] el café nos atrae con una fuerza irresistible que no podemos eludir. (Acto II, 7–8).

Así, beban o no, las referencias a este líquido enlazarán con la doble moral y la hipocresía de una sociedad opresora. De hecho, en *Algo flota sobre Pepe*, el doctor le pide a la cocinera que «prepare un poco de café y algo para no tener que tomar el café» (Acto III, 3), profundizando en la idea de que este es parte de la ceremonia social y como tal hay que aceptarlo, pero que a nadie le gusta realmente, es un elemento más de la farsa burguesa. Robert, férreo representante del burgués más censor y paternalista insiste tanto a Tony en hacerle tragar su versión sobre Kety, como en que se tome un café (Acto III, 49), como una píldora más de su verdad universal e inamovible.

Por otro lado, la presencia de los objetos es tal que incluso se convertirán en dadores de identidad, como veremos en referencia al disfraz.

### 3.4. La construcción de la identidad: disfraz y travestismo

El disfraz es un recurso antiquísimo y universal que se remonta a las culturas primitivas, donde su finalidad era esencialmente ritual. Con los siglos se fue desligando de la carga religiosa, pero, por ese origen común, siempre estuvo muy ligado al espectáculo dramático (Cabrejas, 2009: 33). Desde el principio, mantuvo la función de dar la oportunidad de desarrollar un papel ajeno y la ilusión de libertad que conllevaba la transformación u ocultación del yo. A lo que, en época moderna, se le sumó una voluntad de igualación social y un afán transgresor para con la norma y la realidad, dando acceso a la ficción y la fantasía, lo cual entronca con la tradición carnavalesca.

La fiesta de Carnaval atenta contra el control de la organización social y «permite que la conducta individual no tenga necesidad de ajustarse a patrones o normas estrictas» (Gutiérrez Estévez, 1989: 50), mediante la inversión, la usurpación o la invención de los papeles sociales. El disfraz será el medio esencial para inventar, invertir o usurpar las identidades de los personajes.

Como Montserrat Alás-Brun afirma, tradicionalmente, de acuerdo a los códigos del Realismo y el Naturalismo, los personajes habían mantenido «la ilusión de una identidad propia» (1995: 126); sin embargo, el simbolismo de finales del XIX y *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, habían llegado para dinamitar el espejismo realista. Una forma de desafío al Realismo es el juego de identidades que comprende el disfraz, entendido no solo como atuendo escogido para ocultar el yo sino como motivo capacitador de la intercambiabilidad entre personajes (Cabrejas, 2009: 35-36) o la transgresión de las barreras sexuales, poniendo en jaque el concepto de identidad única (Alás-Brun, 1995: 151).

Para Bergson, el disfraz es otra forma de expresión de la rigidez del personaje, ya que supone la imposición de un elemento material sobre la vitalidad de este (1973: 42-46). Esta visión de la rigidez del disfraz parece acercarse al proceso estético llevado a cabo por el «realismo grotesco», en el cual que se inserta el Carnaval. Este realismo se basará, en palabras del propio Bajtín, en «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal o abstracto» (Bajtín, 1990: 24). Aunque en la teoría del estudioso ruso, este rebajamiento supone «el cielo que desciende a la tierra» (1990: 335), mientras que en estas obras el anquilosamiento proviene de un «ascenso» de los elementos subhumanos (objetos, animales, maquinas, etc.) a lo terreno: el hombre. De modo que no entra en juego ninguna característica divina y aunque sí se produce una

degradación del elemento vivo, no conlleva un rebajamiento de este. Así, continúa Bergson, la moda puede resultar risible pero si es actual, se fundirá con el individuo, lo que hará que pase desapercibida; sin embargo, si está pasada o hiperbolizada, se evidenciará como carga inmaterial, lastre de la parte viva (1973: 41).

Así ocurre en el caso de los sombreros, que se convierten en elemento de disfraz al convertirse en calificador de la posición de los personajes y en parte central del constructo social. De modo que los valores burgueses quedan reducidos a la posesión de uno u otro tocado.

De esta suerte, Charlot marca el paso del mundo marginal a la burguesía con el abandono de su característico hongo desastrado, en favor de uno nuevo y brillante para sus salidas nocturnas con el ricachón, en *Luces de la ciudad*. En *El moderno Sherlock Holmes*, Keaton da también prueba de la absurda y significativa presencia del sombrero, cuando, toma conciencia de su estatus social inferior, al observar la diferencia de alturas entre su sombrero y el del otro pretendiente. Precisamente el canotier, que evidencia la adscripción baja de Keaton, es el tocado usado por Harold Lloyd para caracterizar a su personaje, el cual se presenta como un provinciano ingenuo e inhábil.

En *Tono*, el cinismo en torno a este objeto se hace mayor cuando Aurora, de ¡*Qué «bollo» es vivir!*!, manda a Ramírez a comprar una chistera para el novio y ante la pregunta de «¿de qué medida?», manifiesta la inutilidad del objeto al afirmar: «Da igual. Siempre se lleva en la mano» (127); es decir no tiene más finalidad que su propia presencia como marca de clase. Lo cual queda ratificado en boca de Cristina, de *Tiita Rufa*, al consolar a la tía por su ridículo sombrero, con un «ya sabes que los hombres no entienden de sombreros. Como ellos no los usan...» (18). La importancia del sombrero resulta doblemente cruel para Armando, de *Rebeco*, ya que es este objeto inservible el que manifiesta su ineptitud social y su nerviosismo (Acto I, 5-6, 8), sin que su presencia mejore sus expectativas sociales (el tocado no le evita tener que renunciar a su identidad y convertirse en sombra de Rebeco). Una secuencia que recuerda a la cinta de *La ley de la hospitalidad*, donde la chistera pone en apuros a Buster y le hace quedar en ridículo, hasta el punto de que se lo tiene que cambiar a uno más bajo y menos elegante, más acorde con su identidad.<sup>144</sup> (Vídeo 38).

La misma Rufa queda definida al margen de la ortodoxia a partir de la elección

---

<sup>144</sup> London (1989) apoya esta tesis a partir del análisis del papel de los sombreros en *Tres sombreros de Copa*, donde afirma que «the three top hats represent Dionisio's inadequacy in any stablished social position» y «he draws the attention to the fact that not one of them fits him» (90).

del sombrero y así se lo hace saber el propio Luís:

RUFA.— [...] (Abriendo la sombrerera y sacando un sombrero disparatado, con un gran plumero.) ¡Es el mío...! (Se lo pone) ¿Qué os parece?

LUIS.— ¿De verdad quieres que te diga lo que me parece?

RUFA.— No, cállate. Lo que no sé es si las plumas se ponen hacia adelante o hacia atrás.

Luís.— Según hacia dónde vayas a volar. (18)

En esta misma dirección apunta la chistera que «trae en la mano» (20) Bernardino en *Francisca Alegre y Ole*, que define al galán como parte de la clase burguesa, y, sin embargo, muestra a la vez su utilidad nula, pues acaba siendo depósito olvidado del pez que ha pescado Don Francisco. Es pura parafernalia clasista. En *¿Qué «bollo» es vivir!*, subyace esta misma función definitoria en la diferencia entre el sombrero de Ramírez y la gorra de marino de Rolando, la cual se ajusta al carácter aventurero de este, fuera de las estrictas normas burguesas: «AURORA.— ¿Y tú? ¿Por qué no eres marino? RAMÍREZ.— No sé... Todo es cuestión de comprarse una gorra» (105).

Así, en los sombreros, la ceremonia social se superpone al individuo y los objetos toman, de nuevo, un papel principal, siendo determinantes en la cuestión identitaria.

Los propios actores del cine someten a sus protagonistas a un proceso de disfraz, previo al filmado para la creación de una identidad característica. Así, el 28 de febrero de 1914, en *Todo por un paraguas*, aparecía por primera vez el personaje del vagabundo de Chaplin; al que, en 1915, el distruibuidor francés Jacques Haik dio el sobrenombre de Charlot. Esta primera versión, en vez de un bastón, llevaba un paraguas. Para *Mabel al volante*, el vagabundo ya contaba con los accesorios definitivos; el propio Chaplin habla de su simbología: «su bigotito -afirmó- es el símbolo de su vanidad. Sus pantalones informes son la caricatura de nuestros ridículos, de nuestras torpezas. La idea de mi bastón es quizá mi más feliz hallazgo. Mi bastón es lo que me ha dado a conocer más rápidamente. Pronto desarrollé su uso cómico. A menudo lo encuentro enganchado en la pierna o el hombro de alguien, y el público se echa a reír sin que apenas me haya dado cuenta de mi gesto». (Cit. Bonet, 2006: 129); a lo que habría que añadir, por supuesto, su bombín, del cual, en una entrevista de 1923, dice: «el sombrero hongo, demasiado pequeño, es un anhelo de dignidad» y continúa el análisis de los otros elementos: «y el mostacho representa la vanidad. La chaqueta ceñidamente abrochada y el bastón y su actitud considerada en conjunto son un gesto desesperado hacia la

galantería y la elegancia» (Cit. Montgomery, 1955: 130).

Lluís Bonet también narra la creación del personaje de Harold Lloyd, en «una tarde de 1917» en la que «salió a la calle obsesionado por la idea de encontrar algo que diera el toque definitivo al personaje que le bullía en la mente. Pensó en un objeto tan simple como unas gafas, y empleó toda la tarde en la búsqueda del modelo de lentes que se ajustara a su idea. Al final, y cuando ya iba a darse por vencido en su búsqueda, en una desvencijada tienda de efectos ópticos ubicada en la calle Spring, de Los Ángeles, halló el objeto mágico que configuraría a Él.»<sup>145</sup> (2006: 57-58). Junto a las inconfundibles gafas de caray, su atuendo lo conformaba el canotier de paja.

Keaton, por su parte, prefirió no limitarse a un tipo concreto para poder llevar a cabo la sátira desde el estrato que más le conviniese en cada momento, solamente armado con su impávida expresión. A tenor de esto, Buster escribió en sus memorias que «cuando Chaplin tuvo que hacer películas largas, se encontró con un escollo que yo no tenía: él era siempre el pequeño vagabundo, siempre un desheredado. Yo, sin embargo, podía cambiar totalmente y hacer en una película de acaudalado millonario e ir elegantemente vestido.» (Cit. Bonet, 2006: 83). Aun así, su elección para la definición del personaje fue el rictus impasible, del que ya se hablaba en capítulos anteriores; en relación a este, dice Manuel Villegas que «constituye mucho más que un truco cómico: es la máscara del personaje, máscara en el sentido antiguo y primitivo del término, como medio de comunicación con un mundo inasequible, y la vez la expresión del hombre en ese mundo. Su actitud vital» (1992: 266). Este mismo crítico establece el origen de este recurso en el «gordo triste», Patsy Doyle, un bufo de espectáculos de variedades, el cual contaba todo con un gesto invariablemente melancólico.

Más allá de este proceso de creación de la identidad por medio de elementos de *atrezzo* y volviendo a la rigidez bergsoniana, a menudo el disfraz se impone como elemento hierático al personaje, como un añadido que no concuerda con lo esperable en él y que produce sorpresa y risa en el público, pero que no cambia un ápice de la personalidad del que lo lleva. Un ejemplo de ello es el traje fosforito con el que aparece Romeo en la obra de *Tono*, lo cual dificulta cualquier lectura épica de este, pero sin que ello afecte a las cualidades sentimentales de Romeo; con ello se consigue una desmitificación del personaje «por el contrastes entre el atuendo grotesco» y «su

---

<sup>145</sup> Bonet Mujica continúa la anécdota contando que los fabricantes le enviaban gratuitamente partidas del mismo modelo, junto con un cheque en blanco, por la publicidad que le reportaba; pero el actor nunca lo aceptó pues siempre consideró que el agradecido debía ser él.

seriedad» (Alás-Brun, 1995: 155) dentro del imaginario literario tradicional.

Incluso, aunque de manera menos visual, resulta ajeno al personaje de Charlot el vestuario de rico, en *Luces*, que funciona de contrapunto a su identidad real de vagabundo; además de expresar la rigidez vacua de la ceremonia social en la que se introduce, ya que sus atributos serán exactamente los mismos, aunque estén más brillantes (el sombrero, el bastón y el bigote). Este traje no cambiará su personalidad (ni en generosidad ni en torpeza), pero se entretendrá en la idea de un posible cambio de posición para el protagonista (un cambio, por otro lado, impensable por lo extremo). De los objetos de disfraz dependerá que le den la opción de entrar en la sociedad o que le condenen a la marginalidad. Sin embargo, el traje de burgués no conllevará la aceptación total de una nueva identidad, sino un simple envoltorio que le permitirá asomarse pero no le ganará el respeto del sistema, como muestra el rechazo del mayordomo o el olvido al que le somete el ricachón cuando está sobrio. Con la única con quien conectará, será con la ciega, la cual, irónicamente, es la única que se mantiene ajena a los cambios de vestuario; no ve la brillantez de su atuendo, pero sí su alma generosa. De modo que la personalidad queda intacta, vaya con bombín, vaya con chistera. Igual ocurre en *Armas al hombro*, donde el atuendo de alto cargo del ejército enemigo le sirve para salvaguardar su integridad, pero no supone una asunción identitaria, ya que, a pesar de la vestimenta, continúa siendo de los aliados, aunque es el elemento que le da la oportunidad de salir vencedor (Figura 36).



**Figura 36:** *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 04:15; 30:19)

En el caso de Keaton, la ilusión de ser detective no pasa de ser un espejismo, pues su experiencia soñada no le ayuda a resolver el caso en la vida real, sino que sigue

siendo igual de inefectivo que al inicio y requiere de la intromisión de la muchacha. Aunque a través de la nueva identidad que le da el disfraz, coquetea, como Chaplin, con la idea de ser un personaje victorioso; así abandona el



traje de paño y el sombrero plano, por un frac y una brillantísima chistera (Figura 37).

**Figura 37:** *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton, 1924: 05:05; 23:03)

El mismo propósito tiene el disfraz en el Harold del *El Tenorio tímido*. Aquí le sirve para, a través del libro, dibujar a su personaje anhelado. Este se viste de frac, chistera y bastón, o con un sombrero panamá y traje años veinte, lo que le permite ser otro yo, caracterizado por la determinación y la indiferencia, en oposición a la tartamudez y la devoción amorosa del protagonista de la cinta. Este «hábito», como el uniforme alemán a Charlot o el de detective a Keaton, les permite salir vencedores y, por tanto, adquirir reconocimiento social. (Figura 38).



**Figura 38:** *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 08:44; 10:59; 13:38)

Los personajes del cine mudo, víctimas de un permanente fracaso, a menudo aparecen caracterizados como payasos, ya sea por sus movimientos, como se veía a



propósito de la pantomima, o por medio del disfraz. Este se concreta, por ejemplo, en los zapatos de Charlot, que, en combinación con su caminata con las piernas en *en dehors*, lo acercan más a una criatura de circo que a un actor al uso; y en el maquillaje de Buster en la escena de *La ley de la*



**Figura 39:** *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 00:21), *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 26:47)

*hospitalidad*, donde el tiznado del humo del tren recuerda indudablemente a la pintura de *clown* (Figura 39). Esta conexión no es accidental ya que, por un lado, expresa su marginación como hombres despreciados por el sistema y, por otro, les permite desafiarlo y manifestar las tachas de la convención con total libertad<sup>146</sup> (Frau, 2002: 248). Es aquí donde más se acercan al Pierrot de los simbolistas, a partir de la encarnación del «espíritu disidente» (Peral, 2008: 14) y, a la vez, de su aparente inocuidad.

En el teatro, el disfraz desarrolla la misma labor de posicionamiento social. El ladrón Mercedes, de *Guillermo Hotel*, toma el traje de abogado de Alberto para poder dejar su trabajo de ladrón y con ello, entrar en el sistema y disfrutar momentáneamente del éxito. Incluso para el propio Alberto, la toga es todavía un disfraz ya que no ha defendido ni un juicio y requiere de esta para simular la identidad de abogado de éxito que anhela; de ahí que se enfade tanto con Elena por habérselo dejado a Mercedes. Como Buster en *Sherlock*, el protagonista de *Guillermo Hotel* requerirá de un disfraz con el que fingir su eficacia. No es el único disfraz en la obra, también toma la ropa de camarero para salir de la habitación sin levantar las sospechas de Ludovico, de manera que, oculto tras esto, no importa ya que Alberto sea hombre o no, solo si es o no camarero.

De nuevo, en estos casos, el traje no altera la personalidad del sujeto, aunque, como en el cine, juega con la idea de otra posición social, incluida en el sistema. La

<sup>146</sup> Juan Frau realiza este análisis a propósito de la figura del payaso en la obra poética de León Felipe, pero es igualmente válido para nuestros personajes.

prueba de que la esencia del personaje sigue siendo la misma es la poca entidad de Alberto como camarero, que es confundido con «un vendedor de mojava, y no he tenido más remedio que vender mi cinturón en rodajas» (46) (en una asociación completamente delirante) y tomado por un ladrón, con lo que se lo llevan al calabozo. Otra evidencia de ello es la imposibilidad de Mercedes de devolver la vestimenta si quiere bajar a celebrar el éxito, ya que «aunque la mona se vista de seda, mona se queda» y él continúa siendo un ladrón (incluso durante el juicio, donde se hace con «tres relojes de oro de ley, cuatro chapados y siete de acero inoxidable» (59)).

Algo parecido ocurre en *Rebeco*, donde Armando intenta tomar la identidad del galán, a pesar de no ser lo suficientemente alto o de no andar bien ni ser ducho en las convenciones sociales: «¿Entonces, desde ahora, yo dejo de ser yo, para convertirme en el Rebeco ese que usted quería tanto?» (Acto I, 33). En esta obra se somete al disfraz hasta a la propia naturaleza, con un invierno que se pretende primavera, cuando llega el protagonista (Acto I, 15), y con la construcción de unas rocas simulando la orilla del mar (Acto III, 7), cuando regresa Rebeco y debe hacerse pasar por el otro; todo ello fruto de la lógica disparatada de la Baronesa. El disfraz no implica la transformación del protagonista, sino que, muy al contrario, la imposición de este lo lleva a reafirmar su identidad. Si al inicio su visión es confusa y considera que el nombre de Armando «no me va nada. Pero no es culpa mía. [...] En mi familia todos se han llamado Armando Montero» (Acto I, 31), según avance la obra se auto afirmará y aceptará que «hace tres meses que representamos esta farsa y ha llegado el momento de acabar», «quiero dejar de ser una sombra» (Acto II, 24-25) y finalmente, sentenciará: «Yo ya no soy Rebeco. Rebeco ha muerto por segunda vez. Vuelvo a ser lo que era: Armando» (Acto II, 30).

Olegario también tendrá que tomar la identidad del galán en la casa de la abuela de *Francisca Alegre y Ole*, declarando: «¡Claro que soy el señorito Bernardino!» (39); aunque en este caso acaba siendo innecesario, ya que la Marquesa se encuentra al margen de las convenciones. A su vez, Bernardino deberá deshacerse del traje de novio y ponerse uno de jardinero una vez llegue a casa de la abuela, pues «huele [...] a demonios» (65) y, aún más importante, porque ya no es el novio. El papel de marido está ocupada por Olegario y por eso debe deshacerse del atuendo, pues como el propio galán le dice a la Marquesa: «En realidad no lo soy [el marido de Paquita], pero no me negará que cuando se llega uno a vestir con ese faldón es como para creérselo» (64); reafirmando con ello el papel definitorio del disfraz. Tampoco aquí los cambios de vestuario suponen un cambio de identidad: Bernardino mantiene los mismos defectos

con el frac que con el mono de jardinero; y Olegario se muestra ajeno a la convención, tome o no el nombre del otro.

Igual que Olegario, Aurora, de *¡Qué «bollo» es vivir!*, tomará voluntariamente el disfraz de Magda, la amante de Ramírez a partir de detalles que la otra le ha dado: el mote cariñoso que usa con Ramírez, el paseo por el río en el que se conocieron, los langostinos a la plancha que comieron... La nueva identidad apenas le dura y enseguida aparece la Aurora furiosa; con lo que, en este caso, la rapidez con la que se disfraza y se muestra, no es más que la manifestación de la lucha interna del personaje.

En estos ejemplos, el disfraz desarrolla un simulacro de nueva identidad, a partir de lo cual se establece un diálogo entre lo que se es, lo que se quiere ser y lo que los otros perciben. En este juego, se aleja del sentido meramente lúdico y liberador y se torna, más bien, reflejo de la lucha de unos personajes que actúan dentro de una realidad sistematizada y en la que, sin embargo, no se les permite participar. En este sentido, resulta pertinente advertir la polaridad del disfraz, el cual se mueve entre la exhibición y ocultación, cubriendo la identidad real y, al tiempo, externalizando su marginalidad, en un juego con el espectador, que se convierte en intérprete de la mascarada (Cabrejas, 2009: 36). Para tratar esta dimensión, nuestras obras mantienen un tono humorístico y relajado, en el que se pretende fomentar las situaciones absurdas y risibles, no olvidemos que las comedias del disparate y el cine no persiguen la visión metafísica del Absurdo.

A la luz del ejemplo de Mercedes y Alberto, de *Guillermo Hotel*, se puede extraer otra de las funciones del disfraz, el cual propicia el papel intercambiable de los personajes, como, por ejemplo, la confusión entre el personaje de Harold y el de su amigo a la hora de escalar el edificio Bolton en *El hombre mosca*; para favorecer esta intercambiabilidad y que sea creíble la sustitución del otro por el protagonista, se recurre al misterio en torno a la identidad del trepador (47.20). Además, para poder revertir el intercambio y que su compañero sea el que acabe la peripecia (y no él, que solo debe llegar al primer piso), este debe tomar los atributos de Harold: «Then i'll put on you coat an'hat, an'go the rest of the way.» (52:25). Ya que, a pesar de suponer un desafío al realismo, para que el disfraz funcione debe darse lo que Caillois (1986) denominó como «ilusión de realidad».

Para Montserrat Alás-Brun (1995:125), esta intercambiabilidad responde a una voluntad de confundir al espectador sobre la identidad del personaje, un aspecto que se recrudecerá en el teatro del absurdo. En este caso, tanto en cine como en teatro, se juega

al equívoco para fomentar el humor y se expone a los personajes a otras posibles identidades, aunque estas no sean finalmente definitorias. Con esta intercambiabilidad se relaciona, en el teatro, la repetición de nombres, entre obras, en personajes que responden al mismo tipo y representan los mismos vicios, como las criadas María (*Cinco mujeres nada menos, ¡Qué «bollo» es vivir!*, *Romeo y Julieta Martínez*) las Angustias (*Rebeco*, *Guillermo Hotel*) o las Señoras Prat; y los casos de disfraz nominal entre Armando y Rebeco, Olegario y Bernardino o Aurora y Magda. Estos juegos de identidades, sostiene Alás-Brun (1995), son «una parodia de un recurso típico del drama: la revelación inesperada de la identidad de un personaje, que había adoptado una falsa personalidad» para «una situación de confusiones absurdas», de manera que, en algunos casos, incluso «varios personajes dicen simultáneamente ser el mismo» (128-129).

En este vaivén de roles, se da también, como motivo humorístico, la inversión de papeles, muy habitual, por ejemplo, entre jefe y trabajador. Se ve en pantalla en Harold, cuando debe hacerse pasar por el gerente de la tienda en *El hombre mosca*, amonestando a sus compañeros e incluso a su supervisor (38:30). También se puede hablar de inversión de roles en el caso del burgués borracho de *Luces*: este, bebido, se aleja de la convención y las normas de corrección, acercándose al tipo del vagabundo, deambulando sin rumbo por las calles; mientras que, en esos mismos momentos, es cuando Chaplin se presenta dentro de la ortodoxia. Esta inversión será un motivo muy recurrente en *Tono*, y favorecerá la creación del mundo al revés y el *non sequitur*, alimentando la lógica disparatada. Como Armando, en *Rebeco*, que negocia su sueldo a la baja («me parece muchísimo, señora. Yo creo que con cinco mil es suficiente» (14)); o la cocinera de los Mendigurrieta en *Algo flota sobre Pepe*, que afirma que «usted no sabe cómo están los señores. Ya he tenido que despedir a cuatro en lo que va de més» (Acto I, 21). Un motivo que introduce también el mayordomo de *Francisca Alegre y Ole*, que se queja de que «el año pasado tuve que despedir a cuatro condes» (11). Esto responde a la subversión de la lógica y los tópicos propia del teatro del disparate y alcanza otros ámbitos, como el doctor que se pone enfermo en *Romeo y Julieta Martínez*, incrementando la sensación de inutilidad de la profesión: «D. Vicente .— (*Excitadísimo*) ¡Pronto! ¡Pronto! ¡El doctor se ha puesto malo! ¡Qué llamen inmediatamente a un enfermo!» (26).

En algunos casos no se juega con la posición de los individuos en la sociedad, ni se pone en duda su identidad, sino que el disfraz funciona como mero *atrezzo* tras el que

ocultarse, no les permite ser otros, sino que permite que no se vea que son ellos. El mejor ejemplo en el cine es el disfraz del ayudante de Buster en *El moderno Sherlock Holmes*, el cual representa mil caras diferentes en una sola, con una capacidad casi de ilusionista: anciana, policía, polizone, etc. La sorpresa provocará el humor en el público cuando, tras un secundario cualquiera, descubra una y otra vez al mismo personaje. Esta multiplicidad de caras recuerda al desfile de disfraces en *Tiíta Rufa*, donde Luís, se hace pasar por un boxeador y un mendigo, mientras que el mismo boxeador es sustituido por un comparsa; Cristina aparece como una camarera, Don Ramón, de peón caminero y por último, el Agapito 1º, supuestamente muerto, entra con «un guardapolvo blanco y una gorra del mismo color» (67-73). Los cambios de traje encadenados que desarrollan estos personajes, tanto en Buster como en *Tono*, provocan además una interacción continua con el público, que se encuentra expectante ante la posibilidad de un próximo disfraz; este diálogo con la audiencia empareja con las apariciones sorpresivas, de personajes y objetos que hasta entonces no habían sido mencionados, los cuales toman protagonismo en escena.

Así, el disfraz también es otro medio para propiciar el enredo y el secretismo. A este último efecto responden los disfraces de *Cinco mujeres nada menos* y de *Algo flota sobre Pepe*: Rodolfo puede espiar el avance del drama como fontanero: «Este mono es un disfraz que me ha servido para ocultar mi verdadera personalidad, Y que por su culpa he tenido que hacer tres chapuzas de mi casa a aquí» (Acto II, 10). Un traje que, a su vez, le ha servido al novio de Ernestina, Pepito (Acto I, 34), para investigar con quién pretende Don Ramón casar a su amada; y Don León se intercambia la identidad con el taxista para quedarse de juerga, mientras el otro duerme en su cama (Acto I, 11). Este último, advierte Carmen Cabrejas (2009), es un uso del disfraz muy propio del XIX, en el que el nuevo traje permite liberar comportamientos censurados y anhelos prohibidos.

### 3.4.1. Travestismo

Uno de los disfraces más comunes supone la asunción de rasgos femeninos por parte de los personajes masculinos y viceversa. El recurso es un habitual en la tradición teatral y deriva de una concepción carnavalesca en la que el disfraz se usa para transgredir los géneros sexuales como medio para invertir el orden establecido y sacrificar los roles pre-asignados: «Ellos se cambian en ellas, y ellas en ellos; así exteriorizan el descontento por lo que son» (Gutiérrez Estévez, 1989: 39) y ponen en evidencia las tachas del sistema.

El travestismo «se contenta con la identificación»<sup>147</sup> (Lemoine-Luccioni, 2003: 115) y a partir de esta, expresa las características asociadas a ese género<sup>148</sup> con el que «se viste».



**Figura 40:** *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton, 1924: 33:22; 33:47), *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 55:25)

Este recurso se manifiesta en el cine en lo que Glenn Mitchel denomina la *female impersonation* (1998: 86), que bebe de la pantomima británica y supone la suplantación de la identidad masculina por la femenina. Las razones para tomar el disfraz de mujer son variadas, desde la decepción, la representación de un personaje solterón y quisquilloso, la fealdad, el maltrato, etc. Buster asume la identidad de mujer anciana para escapar, en *El moderno Sherlock Homes*, apoyándose, por un lado, en pasar desapercibido y por otro, en la inocuidad que se le atribuye al género femenino y, más aún, a la vejez. De modo que su ayudante repetirá el mismo tipo de disfraz minutos más tarde (Figura 40). Así, en ocasiones, los personajes actúan mostrando actitudes tradicionalmente asociadas a la mujer, por ejemplo, el momento en el que Charlot comparte cama con el ricachón en *Luces de la ciudad*, como si de un matrimonio se tratara ; o cuando aterrado por tener que enfrentarse al grandullón en el boxeo, y ajeno a toda convención, se muestra tan dispuesto a agradarle que parece incluso coquetear (entorna los ojos, le sonrío, le enciende el cigarrillo, se sofoca...), hasta el punto de que

<sup>147</sup> Eugénie Lemoine (2003) habla del travestismo en comparación con la transexualidad, la cual no aspira a «hacerse pasar por el otro» sino que «elige ser el otro» (110)

<sup>148</sup> En efecto, el travestismo se basa en las cualidades tradicionalmente genéricas, en aquellas que se han predefinido como típicamente femeninas o típicamente masculinas; aunque, como advierte Lemoine «no hay dos entidades sexuales preexistentes como tampoco hay esencia de la feminidad o de la virilidad, a alcanzar» (2003:112). Pese a que la presentación de Eugénie pueda resultar más o menos radical, más allá de lo puramente biológico, que no queda alterado por medio del disfraz, las definiciones genéricas a las que recurre nuestro travestismo no pasan de ser una convención, un constructo social.

incomoda al otro, que se oculta para cambiarse de ropa (Figura 41).



**Figura 41:** *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931: 40:39; 57:00)

En general, los protagonistas de Buster Keaton destacan sobre los demás por su hibridismo, ese mismo que le dota de una mayor libertad a la hora de construir sus personajes en relación a su posición. Concibe caracteres que se encuentran entre el niño y el adulto, entre el empleado del cine y el detective, entre el hombre femenino y recatado y el valiente pretendiente... E incluso entre la mujer y el hombre, como manifiestan sus disfraces, tanto el anterior, como el de señora que usa para salir de la casa de los Canfield en *La ley de la hospitalidad*. En dicha cinta, su despiste al colocarse mal la ropa femenina deja al descubierto por detrás sus pantalones, atributo eminentemente masculino. Así el travestismo, frente al simple disfraz, siempre supone cierta hibridación, la cual deja ver las imposiciones del género opuesto y las convenciones en torno a este sobre la propia identidad.

El travestismo es también un recurso común en el teatro del disparate y en el absurdo. El traspaso de características del sexo opuesto es muy habitual en *Tono*. En *Guillermo Hotel*, por ejemplo, es muy evidente el caso del ladrón, que dice llamarse Mercedes, un motivo «explotado lúdicamente más allá de lo verosímil» (Alás- Brun, 1995: 153):

Ladrón. – [...] Mi pobre padre, que era muy distraído, murió poco antes de que viniera al mundo. Sus últimas palabras fueron estas: Si es niño, quiero que se llame Mercedes, y si es niña, quiero que llame Cristóbal”. Después de decir esto, dejó de existir, y claro, no hubo manera de hacerle ver que se había equivocado. [...] desde entonces me llamo Mercedes.  
(19)

El recurso del travestismo, además de introducir un punto de humor disparatado, desdibuja la construcción del personaje. Da igual si tiene más atributos femeninos o masculinos, incluso si estos se contradicen, sea mujer u hombre, su papel en el sistema burgués alienante será el mismo: nulo. Es, asimismo, la expresión de su inadaptación al medio, su imposibilidad de sumarse y participar de las convenciones; esto les deja en una posición más marginal si cabe. Por ejemplo, Mercedes se ve obligado a realizar el trabajo de ladrón, ya que «llamándose Mercedes solamente se puede ejercer una profesión, en la cual no le pregunten a uno el nombre» (19). Mercedes nunca dejará de ser ladrón, incluso disfrazado, porque su propia identidad híbrida le condena a ello.

*Tono* lleva la inversión de géneros un paso más allá. Glenn Mitchel (1998: 86) advierte que, si bien el travestismo es habitual, lo es en la dirección de hombre a mujer, no es muy común la asunción de rasgos masculinos por parte de los personajes femeninos. Aunque sí se pueden encontrar algunos ejemplos, donde no tiene más trascendencia que la ocultación de la propia identidad, como en *Armas al hombro*, cuando Charlot le pinta un bigote a la muchacha francesa para que pase por soldado (33.10). Sin embargo, en *Guillermo Hotel*, entre otras obras, esta transgresión de las barreras genéricas de la mujer es una constante, como forma de reafirmar la libertad de sus protagonistas. Así, Elena sufre el reproche de Ludovico por asumir atributos masculinos, los cuales, por otro lado, asume, empujada por la rígida norma social, para evitar que su novio descubra que ha pasado la noche en la habitación con un hombre:

Ludovico.– (*Descubre una pipa que hay sobre una mesa*) ¿Qué es esto Elena?

Elena.– ¿Eso?... ¡Ah, sí! Una pipa... ¿Es que yo no puedo tener una pipa? (30)

Ludovico: Y esto ¿qué es?

Elena: (*Quitando el traje precipitadamente a Ludovico y guardándolo en la maleta*)

¡Esto es un traje sastre! ¡Qué querías que fuera! ¡Un traje sastre!

Ludovico: ¿Pero un traje sastre con pantalones?

Elena: ¿Claro que con pantalones, claro que con pantalones!... ¡Todos los trajes sastre tienen pantalones, si no, no serían trajes sastre! (31)

Ludovico.– ¿Tienes también una máquina de afeitar?

[...]

Elena.– Por si acaso me crece la barba.

Ludovico.– ¿Pero te ha crecido la barba alguna vez?

Elena.– No. No me ha crecido nunca; pero no se sabe lo que puede pasar. No sería yo la primera mujer que tuviera barba. Mi padre ha tenido barba, y yo he podido salir a él.



Además. Ya te he dicho mil veces que la mujer tiene los mismos derechos que el hombre.  
(35)

El desliz de estos elementos hacia su persona simboliza el inicio del cambio en Elena, que aborrece a su futuro esposo y empieza a pasar por alto las convenciones que establece el sistema burgués; es la expresión de su voluntad de auto-marginación en pro de no claudicar ante las imposiciones sociales. A continuación, dirá: «¿Y sabes lo que te digo? ¡Que ya no me caso contigo!» (35), pero todavía no se habrá rebelado totalmente contra ellas, pues, como se acaba de advertir, su acción va encaminada a ocultar que la noche anterior solo cabía «esperar a que sea de día. De día es menos sospechoso que un caballero salga del cuarto de una señorita» (11). El personaje decidirá finalmente situarse al margen del sistema cuando muestre todas las caras de la realidad, incluyendo la oculta –Alberto–, e incluso invente una realidad alternativa al presentarle como su marido (55).

Aurea, de *Rebeco*, también estará dispuesta a desafiar el sistema al afirmar que «también puedo ser un pobre hombre, si tú quieres» (Acto II, 29). En este caso, será un enfrentamiento doble: ante el discurso de Armando, que se hace consciente de su posición inferior («Quiero dejarte porque tu posición nos separa. No somos iguales. Yo no soy más que un pobre hombre» (Acto II, 29)), Aurea se proclama dispuesta a pasar por hombre y a ser pobre; es decir, a renunciar a la vida burguesa y a las imposiciones de género, a habitar, por tanto, una realidad ajena al sistema. Con ello la protagonista enamorada se ofrece a introducirse en el mundo del muchacho, el cual no tiene opción a sumarse a la ortodoxia.

En esta misma línea de asunción de aptitudes masculinas por parte de personajes femeninos, Rodolfo le dirá a Chucha que «es un hombre» (Acto II, 30) por su valentía y arrojo, al asegurar que daría la vida por él.

La transgresión de los límites genéricos será un motivo esencial para el desarrollo de *Francisca Alegre* y *Ole*, pues la rebelión contra lo pautado le llega a Paquita a partir de que descubre que es niño. Este detalle le impide, por un lado, formar parte de la regularidad y seguir adelante con el matrimonio y, por otro, le permite abandonar a Bernardino y amar a Olegario, el cual es niña y, además, se escapa a la caracterización habitual del galán ortodoxo. En este caso no hay un movimiento de actitudes femeninas o masculinas entre los personajes, ambos actúan de acuerdo a un único género que, sin embargo, se contradice con el título que figura en la partida de

nacimiento. De modo que los atributos de Paquita son plenamente femeninos, aunque es niño, y los de Olegario, uniformemente masculinos, aunque es niña; no existe más dualidad que la inducida por la burocracia burguesa.

A menudo la confusión genérica no responde más que a un juego de palabras, a una voluntad de romper el acto comunicativo y no pasa de ser un motivo de humor momentáneo: «Rolando.– Gertrudis dejó de ser niña... Ramírez.– ¡Cómo! ¿Se hizo niño? Rolando.– ...Yo me hice hombre...» (*¡Qué «bollo» es vivir!*, 123); en este caso, acogéndose a una literalidad extrema.

A mitad de camino entre la intercambiabilidad de personajes y la ambigüedad genérica, se encuentra el trasvase de atributos entre Elena y Alberto a través del teléfono, cuando cogen llamadas destinadas al otro: «Elena.– (*Cogiendo el auricular*) ¿Diga?... (*Inmediatamente cambia de voz, imitando la voz de un hombre*) (...) Alberto.– ¿Diga? (*Cambia la voz, imitando la de una mujer*) ¿Diga? (*Inmediatamente da el auricular a Elena*) (24)». O cuando la tía Rufa, en la obra homónima, simula el encuentro entre un caballero y una señorita, haciendo los dos papeles «como si fuera él» y como si fuera ella (30).

Por tanto, el uso del tipo de disfraz travesti se apoya en las convenciones sociales de género de modo que cuando Elena o Aurea adoptan un papel masculino, llevan a cabo un desafío a la sociedad patriarcal, igual que Buster se ríe del paternalismo y lo aprovecha para escapar (en tanto que el personaje femenino se tiene por menos sospechoso y débil). Alás-Brun (1995) entiende esta apuesta por la transgresión de las barreras sexuales como un intento de subvertir el «concepto de identidad sexual, no simplemente de los roles sexuales» (151). De hecho, la asunción de elementos del género opuesto sí supone un cambio en la identidad final del disfrazado, incluso cuando se ha deshecho del traje. Según lo cual Mercedes está determinado a ser ladrón por su nombre, sin importar que se vista de abogado, Elena se rebela contra su identidad anterior, la de una mujer que acepta introducirse en la convención social y casarse con Ludovico; y Paquita y Olegario solo pueden amarse entre ellos; son, entonces rasgos de disfraz que resultan definitorios para la identidad de los personajes. En Buster, la asimilación del disfraz femenino supone la reafirmación del hibridismo característico de sus protagonistas. Estos siempre se mueven en la ambigüedad, entre lo femenino y lo masculino, el éxito y el fracaso, la torpeza y la agudeza creativa...De modo que sus protagonistas dependen del arrojo y la resolución de la amada para cerrar el conflicto. Incluso cuando parecen salir victorioso, no terminan de serlo (como muestra el coche

hundiéndose en el lago una vez ha salvado a la chica en *El moderno Sherlock Holmes*). Igual ocurre en Chaplin, donde la feminización del personaje no deriva de un disfraz consciente, sino que es una consecuencia de su ignorancia de la convención y de su torpeza personal.

En los ejemplos analizados, tanto del cine como del teatro, la confusión genérica es un rasgo intrínseco a los personajes, de manera que se puede afirmar que el desliz de atributos femeninos y masculinos sí afecta a la construcción de su identidad y va ligada a la marginalidad de los protagonistas. Efectivamente, los afectados por este travestimos, en *Tono*, son los individuos menos socializados, mientras que en las cintas que nos ocupan, Harold, cuyo personaje es representante del pequeño provinciano, ajeno a la ortodoxia por torpe y pobre pero miembro del sistema como pequeño burgués, no aparecerá travestido en ninguna de las dos cintas analizadas.



## Conclusiones

El interés de la influencia cinematográfica en este teatro del humor nació inicialmente, durante mis estudios de Filología Hispánica, en una clase de Teatro español del Siglo XX del profesor Andrés Amorós, a partir del hecho histórico de la colaboración *in situ* de varios escritores de esta generación con la industria hollywoodiense. Se alimentó, en los años posteriores, de la necesidad de reivindicar y atender desde el ámbito académico a nuestra literatura de humor, un género habitualmente menospreciado y denostado como simples ejercicios de ingenio. De modo que allá por 2012, y con motivo del Trabajo de Fin de Máster de Estudios literarios, se inició este estudio a fin de mostrar las coincidencias entre el nuevo humor y el cine mudo americano, y con ello demostrar que aquella visita al Hollywood dorado había tenido mayor incidencia que la anécdota vital.

Esta influencia del cine en el teatro no es un caso aislado, ya que, como se ha visto a lo largo del segundo capítulo, hacia las primeras décadas del siglo XX, con nombres como Meyerhold o Piscator, se inició una revolución teatral a nivel europeo que pretendía la renovación de la escena con la introducción de motivos puramente espectaculares, para una «reteatralización» a partir de las técnicas cinematográficas y al margen de la dictadura del texto. No se trataba de motivos creados por el cine pero sí impulsados por este, de manera que el cinematógrafo se convertía en el catalizador de las nuevas ideas acerca de lo que debía ser el teatro.

Este interés alcanzó también a la intelectualidad española, con personalidades adelantadas como Pío Baroja, Azorín o Gómez de la Serna, que anunciaron las oportunidades que traía el nuevo arte, y algunos que incluso intentaron trasladar la idea cinematográfica a las tablas, como Jacinto Benavente, aunque el resultado fuera todavía excesivamente teatral. La «cineificación» del teatro cristalizaría finalmente en los dos grandes autores del siglo XX: Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca, además de otros tantos autores, como Rafael Alberti, que utilizaron el cine desde la técnica y como referente temático.

Por supuesto, el teatro del humor del «otro 27» no se sitúa al margen de esta tendencia y recoge las herramientas cinematográficas para: una mayor fragmentación del espacio, desafiando con ello la tradicional unidad de tiempo y espacio; una posibilidad de ruptura de la realidad narrativa, con la introducción de realidades

subjetivas, fruto de un desinterés por la verosimilitud; y el fortalecimiento de los procesos de ficción para crear un universo escénico puramente teatral, que no esté sujeto a la referencialidad. Así se observa, por ejemplo, en la obra de Jardiel Poncela, que presenta un gusto especial por el suspense y se yergue maestro en la creación de la intriga, en un teatro con tintes deshumanizados en la que el sentimentalismo no tiene cabida; es precursor, como se ha visto, de muchos de los motivos que retomarán sus compañeros.

Ambas manifestaciones, cine mudo y teatro de humor, se encuentran imbuidas de las corrientes antinaturalistas, iniciadas por el Simbolismo a principios del siglo XX y continuadas por las vanguardias, en las que se reclama un fin del arte mimético y la introducción de nuevas realidades extrasensoriales, con la incorporación a escena de lo onírico, lo fantástico y lo subconsciente. En el teatro de *Tono*, el antecedente directo de esta irrealidad es el teatro inverosímil de Jardiel Poncela, donde se vuelca el gusto por la fantasía, el misterio y el disparate, bajo una voluntad absoluta de originalidad.

Esta preeminencia de la irrealidad ha sido la razón principal para decantarnos por una comparación con el cine mudo en vez de con el sonoro, de acuerdo con la concepción de que la incorporación del sonido supone una pérdida de la pátina de ensoñación que cubre las cintas silentes; de modo que la introducción del lenguaje supone la reincorporación de la racionalidad y la linealidad narrativa, en busca de, de nuevo, una expresión mimética de la realidad. Por supuesto, tomamos tal consideración sin ánimo de resultar simplistas, pues como se ha visto de acuerdo a las teorías del montaje, no fue posible desasirse completamente de las renovaciones anteriores, que daban cabida en escena a un proceso intelectual más allá del puramente referencial, a través de las diferentes concepciones de montaje.

En relación a este, se advertía en la primera parte la importancia de Méliès en la consideración del cine como arte, superando la vertiente científica de los Lumière, precisamente por dar cabida en pantalla a procesos cuasi mágicos a partir de experimentos de sobreimpresión, que permitían introducir un mundo fabuloso y soñado al margen de la dimensión realista y referencial en la que nació el cine. De modo que dotó al séptimo arte de su vertiente más espectacular. La continuidad de los planos con una motivación concreta que produjese un efecto en el público se conseguiría a partir de Porter y se perfeccionaría en Griffith, cuya apuesta por el movimiento de la cámara permitía una mayor entrada de las realidades emocionales del personaje. De manera que los avances estéticos para ofrecer representación de lo subjetivo en pantalla necesitaban

de los avances técnicos que supieran expresarlos.

Este proceso, a su vez, dota al actor de una mayor naturalidad, pues ya no necesita sobreactuar para que la cámara capte sus cambios de humor, y permite la entrada de la sutileza en la pantomima, de la que hemos hablado en diversas ocasiones por estar muy relacionada tanto con el cine como con el teatro de humor. La kinesia en pantalla se convierte, así, en un elemento medido y motivado, alejado de los excesos gratuitos, y de la que Charles Chaplin y Buster Keaton serán los reyes indiscutibles, este último paradójicamente a partir de una impasibilidad permanente, la cual pretende aumentar el efecto humorístico en el público.

De vuelta a los avances vanguardistas, ambas manifestaciones artísticas recogen la deshumanización, que permite reírse de los personajes que se suben a escena. Todo humor supone cierto distanciamiento de la víctima para evitar un contagio psicológico y una igualación entre público y personaje, que acabaría con cualquier oportunidad de ridiculizar al objeto de burla. La risa tiene siempre un punto de correctivo social frente a un elemento de distorsión de la homogeneidad, por lo que la identificación del auditorio con el personaje terminaría con ese afán «censor». De modo que para evitarlo presentan cierta deshumanización de los elementos de la obra.

Por tanto, enlazan también con la vertiente del nuevo arte orteguiano, que promulga la deshumanización total de un arte joven, que se revuelve contra lo viejo, y que apuesta por una evitación de las formas vivas. Promulgan un distanciamiento máximo que conlleve una implicación sentimental mínima, de manera que permita una actitud simplemente contemplativa, para aprehender la realidad desde sus múltiples visiones. Sin embargo, aunque nuestros objetos de estudio retoman esta visión, tienden a dar acceso a una deshumanización que permita el humor y, a la vez, introducen cierta humanidad, que acerca el protagonista al público a partir de momentos de compasión. Esta fue la gran revolución de Keaton y Chaplin frente al *slapstick*: los personajes dejaban de ser simples fantoches capaces de asumir cualquier golpe sin consecuencia alguna y se humanizaban de cara al público, de modo que, especialmente en el segundo, el humor adquiría una dimensión moral; Harold Lloyd seguiría estas premisas para la creación de su personaje principal, un pequeño burgués con el que la clase media podía identificarse, pero que resultaba risible a causa de su torpeza y su mala suerte.

El teatro del humor del 27 recoge esta rehumanización especialmente en la obra de Tono y Mihura, que saben imprimir humanidad a sus personajes y evitar que el momento caiga en el sentimentalismo, a partir de la introducción de los momentos de

humor. El teatro de lo inverosímil de Jardiel se acercará más a la posición orteguiana, aunque también de manera suavizada frente a la radicalidad teórica.

Al nuevo arte promulgado por Ortega y Gasset y a las vanguardias, especialmente el Dadaísmo, responde la visión lúdica de la obra de arte, que enlaza en el filósofo español con una ausencia total de voluntad de trascendencia: el arte debe solo remitir al arte y funcionar como objeto de arte. En esta línea se inserta el humor *cordonicesco*, así lo afirman las citas de Jardiel, Mihura, Neville y el propio *Tono*. Sin embargo, hemos visto que hay que matizar esta función lúdica, ya que, en línea con Bergson (que entiende la risa como un método de control social) y con Gómez de la Serna (que advierte de la «seriedad» del humor), nuestros autores no dejan de exponer en las tablas las tachas de un sistema social hipócrita, que obliga a sus miembros a un continuo sobresfuerzo. Efectivamente su obra no pretende una función social ni adoctrinadora, sino lúdica, pero mantiene un trasfondo de revisión social. Este punto es importante para la reivindicación de su calidad literaria, puesto que durante años la crítica los ha tachado de «evasionistas», leyendo sus obras como simples chistes, de asombroso ingenio, pero que no pasan de un brillante ejercicio verbal. La llamada «comedia del disparate», en la que hemos encuadrado esta primera etapa en la producción de *Tono*, se sirve de este disparate para hacer llegar al público los fallos de un sistema que el teatro del absurdo mostrará de forma más descarnada.

El cine de Chaplin, Keaton y Lloyd mantiene esta misma dualidad en su voluntad de hacer reír y a la vez dotarlo de un trasfondo moral; nunca con una intención adoctrinadora sino con la risa como objetivo primero, pero mostrando el continuo fracaso del hombre en lucha con su sociedad. Quizá el paso renovador entre el *slapstick* y la comedia de estos regeneradores se entendió mejor en la pantalla que en el teatro por la ausencia del lenguaje; en el teatro, el mantenimiento de ciertos elementos de la tradición a partir de la expresión verbal, como el astracán, redujeron el impacto del nuevo humor, el cual ponía patas arriba los tópicos más asentados y luchaba contra las convenciones más arraigadas.

En esta confluencia de influencias y su asimilación por parte de nuestro cine y nuestro teatro se anuncia, como hemos visto, el género teatral del absurdo. No se puede afirmar que sean antecedentes directos de este, pero sí que responden al fortalecimiento de unas concepciones teatrales que desembocarán en el nuevo género en los años 50. Esto se ve en la influencia de la «comedia del disparate» en el teatro del primer Arrabal y en la afirmación del propio Esslin acerca del papel precursor del cine mudo respecto



al absurdo. Ambos artes introducían en su producción elementos del absurdo aunque estos no formaban un todo sistematizado como en las obras de Ionesco, Beckett o Adamov.

No es de extrañar la confluencia de ideas en estas manifestaciones, ya que las tres comparten un sustrato similar, especialmente el cine y el teatro del absurdo. Las tres recogen la tradición de un teatro puro y espectacular, a partir del *music hall*, el vaudeville, el circo, la revista, etc.; además de la importancia de la pantomima y las payasadas, en la que nuestros actores se forman, y que se transfiere al teatro de *Tono* a partir de la influencia de Gómez de la Serna, que vio una gran oportunidad para la introducción de lo plástico en las tablas. Cuando se habla de la apuesta por lo visual en el teatro, conviene no olvidar que los inicios de Antonio de Lara en el mundo artístico fueron como ilustrador, incluso como escultor, por lo que la concepción plástica estaba muy presente en su obra artística. Por último, comparten también la influencia de la obra onírica y del *non sense*; un sinsentido que se traduce inicialmente en la comedia de cachiporrazo, donde nada parece tener mayores consecuencias, y que se pule como motivo cómico en la obra de nuestros tres cineastas; este sustrato onírico y disparatado se anuncia de manera muy clara en el teatro jardiesco, y por él llega a la comedia del disparate.

Además, esta comedia disparatada comparte con el absurdo y la vanguardia la voluntad de destrucción del lenguaje. Su capacidad comunicativa será nula en el absurdo y, en *Tono*, la inutilidad del lenguaje conllevará una intención constante de subvertir los tópicos, con una voluntad esencialmente humorística pero que deja a la vista la convención y la artificialidad presente en el lenguaje hablado.

No obstante, el teatro del absurdo se distanciará de cine mudo y comedia del disparate en su reflexión metafísica acerca de la existencia humana; no habrá pesimismo ni una voluntad moralizadora tampoco, pero sí una reflexión filosófica que hará que en escena convivan humor y horror.

Todas estas conexiones animan nuestro propósito inicial de comparar la obra teatral de *Tono* con algunas de las cintas mudas más significativas del *star system* americano. Somos conscientes de la dificultad de apuntar una influencia directa entre ambas manifestaciones, pero consideramos que los antecedentes comunes, la convivencia de los artistas y el interés de los intelectuales españoles por el cine desde la butaca nos avalan para afirmar la existencia de un influjo de este cine sobre este teatro.

Así en el capítulo tercero, se ha visto la creación común de un tipo de

protagonista que se presenta como un héroe desacralizado, a partir de su caracterización como marginado del sistema. Una característica de *outsider* que le viene dada por: la torpeza o el completo desconocimiento de la convención, un estatus económico y profesional desventajoso, el cual retroalimenta su desconocimiento de un sistema que lo rechaza; una actitud añorada, que contradice los valores burgueses, aparentemente serios y asociado con la adultez, a saber: corrección, decoro, autocontrol...; y un idealismo amoroso que choca contra el materialismo y el pragmatismo de la burguesía, encarnado por el matrimonio, pilar de su configuración social que queda permanentemente desacreditado (especialmente en la obra de *Tono*, pero no solo, baste recordar la necesidad de Harold de probar su valía social en ambas cintas para poder tener a la chica). La diferencia de los personajes de Antonio de Lara frente al resto de la sociedad suele ser más sutil y darse especialmente en alguno de los parámetros, mientras que la de los protagonistas del cine suele ser total, como lo es en el Olegario y Armando del teatro.

Las «funciones» de *Tono* conectan también con el cine en el tratamiento de los espacios desde la fragmentación que permite la introducción del plano situacional, traducido en las acotaciones teatrales y que da al público la capacidad de reconstrucción del «macroespacio» en cualquier momento. Para favorecer los cambios espaciales, tanto *Tono* como los otros tres, utilizan la máquina: el automóvil o el tren, los cuales, además de ser una oda a la modernidad, facilitan las elipsis.

El espacio se llena de accesos para permitir la acumulación de personajes, como si de objetos se tratase, y las entradas y salidas atropelladas, en busca de la sorpresa para un mayor efecto cómico. Esta multiplicidad de espacios culmina en la introducción de los montajes alternados, que encuentran su traducción en el texto a partir de conversaciones telefónicas, espacios aludidos y acotaciones sobre escenas que están ocurriendo paralelamente a la línea principal.

De esta fragmentación deriva también la incorporación de los «espacios de acecho» que favorecen la creación del misterio y el suspense. Un suspense que se apoya en el montaje a partir de las elipsis y de la introducción de pausas narrativas, que dilatan la resolución de la situación y juegan con la expectativa del auditorio. Este misterio, a su vez, favorece la sorpresa, lo que provoca un mayor efecto cómico.

Para el humor, cine y teatro se basan en la construcción del *gag* de acuerdo a un montaje que construye la expectativa en el espectador y se divierte en llevarla a cabo, repetirla o destruirla. Para la destrucción, en cine, se recurre a un contraplano que

ejecuta un efecto de contrapunto; este se mostrará en el teatro a partir de cortes en el diálogo, de la literalidad exagerada del lenguaje o de la introducción de la ironía, como se puede ver en los finales de *Tono*.

Por supuesto, como se decía más arriba, ambas manifestaciones introducen elementos de absurdo a través del *non sequitur*, con reacciones al margen de la lógica y sin motivación aparente. A menudo esta falta de motivación se aprecia, desde un punto de vista motriz, en una cinética mecanizada y automatizada, que transforma al personaje en un fante. Este, como muñeco deshumanizado será, entonces, risible.

La deshumanización se agudiza a través de un anquilosamiento del espíritu, que desemboca en una concepción absurda de profesiones, como la de doctor, por reducirse a una forma vacía, a simple ceremonia. Lo mismo ocurre con la sociedad convencional, que queda retratada como una caricatura de sí misma, como una imposición de lo inerte sobre un ser viviente, lo que la hace ridícula.

La kinesis y la pantomima también se relacionan con la preminencia de lo artificial sobre lo vital, de manera que los personajes se mueven en grupo como un mecanismo maquinal, en coreografía, con atropellos y sin control, lo que colabora en la reificación de los personajes.

Bajo esta voluntad cómica se incluye la introducción de los objetos, que se imponen a los personajes en el espacio, provocan apariciones sorpresas y e introducen una concepción maravillosa en relación con elementos completamente ordinarios. Asimismo obtienen un papel protagonista en escena los alimentos, los cuales se convierten en un elemento definitorio de estatus.

Un estatus que puede variar de acuerdo al disfraz que los personajes tomen, de manera que nuestros protagonistas, acostumbrados al fracaso, ensayan la posibilidad de éxito a través del disfraz, sin que al fin y al cabo este varíe en un ápice su posición social; ya que no deja de ser una impostura a su naturaleza real. Dentro de este recurso de cambio de identidad, se puede observar la recurrencia al travestismo, que se aprovecha del hibridismo de los protagonistas y utiliza las convenciones genéricas para subvertir la situación e incluso rebelarse contra ella, como ocurre en Elena.

Este análisis detallado evidencia, por supuesto, la existencia de obras más cercanas al ideal cinematográfico, como *Rebeco*, *Guillermo Hotel*, *Francisca Alegre*, *Tiita rufa* e incluso *Romeo y Julieta Martínez*, y otras que se ajustan más al patrón tradicional de las comedias de enredo y burguesas, como *Cinco mujeres nada menos* o *Algo flota sobre Pepe*. Sin embargo, en todas ellas se pueden apreciar momentos de

disparate, la introducción de elementos del absurdo y el recurso a técnicas propiamente cinematográficas.

El presente estudio deja abiertas, como advertíamos al inicio, varias líneas de investigación relacionadas con el teatro de *Tono*, como son el estudio de las obras en colaboración contemporáneas a las utilizadas en este estudio, la revisión de su obra individual y coescrita posterior a 1950, la reedición de sus obras teatrales y el rastreo de sus piezas literarias a lo largo de la prensa española; e incluso en un panorama mayor, la relación entre el nuevo humor y el teatro del absurdo.

Esperamos haber aportado nuevas ideas al estudio de la producción teatral de Antonio de Lara, algo olvidado por la crítica a causa de sus ideas políticas y de los titanes literarios con los que le tocó convivir, los cuales, sin duda, eclipsan los estudios sobre esta época. Y confiamos en haber iluminado nuevos caminos para profundizar en el entendimiento de la denominada como la «Otra generación del 27» y en su revalorización.

## Bibliografía

### Primaria

- BENAVENTE, Jacinto. (2001) *Los intereses creados*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BERGSON, Henri. (1973) *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CARLYLE, Thomas. (1985) *Los héroes*. Madrid: Sarpe.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (1944) *Rebeco*. Manuscrito no publicado. Expediente 0284/44. Archivo General de la Administración, Madrid.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (1946) *Cinco mujeres nada menos*. Manuscrito no publicado. Expediente 0373/46. Archivo General de la Administración, Madrid.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (1949) *Algo flota sobre Pepe*. Manuscrito no publicado. Expediente 0104/49. Archivo General de la Administración, Madrid.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (1950) *Una noche en Miami*. Manuscrito no publicado. Expediente 0070/50. Archivo General de la Administración, Madrid.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (1957) *Francisca Alegre y Ole*. Madrid: Alfil.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (1957) *¡Qué «bollo» es vivir!*. Madrid: Alfil.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (1957) *Tiita Rufa*. Madrid: Alfil.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono* (s.a) *Guillermo Hotel*. Madrid: Arba.
- DE LARA GAVILÁN, A. *Tono*. (s.a) *Romeo y Julieta Martínez*. Col. Biblioteca Teatral. Madrid: Hetor.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1968) «El humorismo». En: *Ensayos*. Madrid: Guadarrama.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1973) «Gravedad e importancia del humorismo». En: Buckley, R y Crispin, J. (ed.). *Los vanguardistas españoles. 1925-1935*. Madrid: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1921) «Meditación del marco». En: *El espectador*, vol. III. Madrid: Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1985) «Elogio del *Murciélago*». En: *El espectador*, vol. IV. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1987) *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PIRANDELLO, Luigi. (2007) *El humorismo*. San Lorenzo del Escorial: Langre.
- SHAKESPEARE, William. (2009) *Romeo y Julieta*. Madrid: Cátedra.

## CINE

- *Armas al hombro* (1918) Charles Chaplin [AVI] EEUU: First National Pictures.
- *El hombre mosca* (1923) Fred Newmeyer y Sam Taylor [AVI] EEUU: Pathé Exchange.
- *El moderno Sherlock Holmes* (1924) Buster Keaton [AVI] EEUU: Metro Pictures Corporation.
- *El tenorio tímido* (1924) Fred Newmeyer y Sam Taylor [AVI] EEUU: Pathé Exchange.
- *Habitación para tres* (1951) Antonio de Lara Gavilán, [AVI] España: Union Films, Eduardo Manzanos.
- *La ley de la hospitalidad* (1923) Buster Keaton y John G.Blystone [AVI] EEUU: Metro Pictures Corporation.
- *Las tres edades* (1923) Buster Keaton y Edward F. Cline [AVI] EEUU: Metro Pictures Corporation.
- *Luces de la ciudad* (1931) Charles Chaplin [AVI] EEUU: United Artists Corporation

## Secundaria

- ABC (1944) «Tono triunfa con *Rebeco* en Barcelona, *ABC*, 21 de junio. P. 19.
- ABC (1946) «Guía del espectador», *ABC*, 11 de junio, p.40.
- ABC (1946) «Guía del espectador», *ABC*, 13 de junio, p.19.
- ABC (1946) «Guía del espectador», *ABC*, 22 de junio, p.19.
- ABC (1950) «Estreno en Barcelona de una noche en Miami», *ABC*, 11 de junio, p.29.
- ABC (1978) «Tono murió ayer en la Cruz Roja», *ABC*, 5 de enero, pp. 30-31.
- ABUÍN, Ángel. (2001) (2001) «Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular», *Lecturas: Imágenes*, nº1, pp. 23-52.
- AGUIRRE SIRERA, José Luis. (1995) «El humor de *Tono*», *Ínsula*, nº 579 marzo, pp. 17-18.
- AGUIRRE SIRERA, José Luis. (1998) «Antonio de Lara Gavilán *TONO* (1869-1978)». En: Burguera Nadal, M.L y Fortuño Llorens, S. (eds.), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- ALÁS-BRUN, M Montserrat. (1995) *De la Comedia del disparate al Teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU.

- ALÁS-BRUN, M Montserrat. (1999) «La comedia de humor en el contexto del teatro de posguerra», *Rilce*, nº 15.1, pp. 183-293.
- ALONSO BAQUER, Manuel. (2009) «El ideal heroico», *Conferencias de APDJ de la UPM*, nº76. Disponible en: [www.upm.es/sfs/Rectorado/Gerencia/.../Nº%2076-2009.doc](http://www.upm.es/sfs/Rectorado/Gerencia/.../Nº%2076-2009.doc)
- ARGULLOL, Rafael. (1985) «Un héroe contra nuestro tiempo», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 111-122.
- ARIJÓN, Daniel. (1976) *Gramática del lenguaje audiovisual*. Andoain: Escuela de Cine y Video.
- AZORÍN (1927) «El “cine” y el teatro», *ABC*, 26 de mayo, pp. 9-10.
- AZORÍN (1927) «La situación teatral», *ABC*, 28 de julio, p. 10.
- AZORÍN (1927) «La renovación del teatro», *ABC*, 11 de agosto, pp.10-11.
- AZORÍN (1927) «El actor en el museo», *ABC*, 24 de noviembre, pp. 9-10.
- BAJTIN, M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BARRERA VELASCO, Patricia. (2016) «Presencia y parodia del cine en el teatro breve de la Edad de Plata». En: Mañas Martínez, M. M, Regueiro Salgado, B (eds.). *Miradas de progreso: Reflejos de Modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- BARDZINSKA, Joanna. (2011) *El camino inverso: del cine al teatro: «La vida en un hilo» de Edgar Neville y «Mi adorado Juan» de Miguel de Mihura*. Doctorado del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. Universidad Complutense de Madrid.
- BENET, Vicente J. (1989) «Montaje y narratividad en el cine primitivo», *Archivos de la Filmoteca*, nº 2 junio-agosto, pp 94 -99.
- BENET, Vicente J. (1998) «Humor y orden narrativo en cine y teatro» en En: Burguera Nadal, M.L y Fortuño Llorens, S. (eds.), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- BOBES NAVES, M. Carmen. (1993) «El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela». En: Cuevas García, C (ed.). *Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor. Actas del IV Congreso de literatura española contemporánea*. Barcelona y Málaga: Anthropos y Universidad de Málaga.
- BONET MOJICA, Lluís. (2003) *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*. Madrid: T&B Editores.

- BUENO, Manuel. (1928) «Teatro y “cine”», *ABC*, 28 de agosto, p. 10.
- BURCH, Noël. (1987) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- BURGUERA NADAL, M.L y FORTUÑO LLORENS, Santiago (eds.). (1998) *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- BROWN, Gerald G. (1991) *Historia de la literatura española. Vol. 6/1. El siglo XX: del 98 a la Guerra Civil*. Barcelona Ariel.
- CABREJAS ALMENA, M. Carmen (2009) *El disfraz y la máscara en el retrato del siglo XX*. Doctorado de Historia y teoría del arte contemporáneo. Universidad Complutense de Madrid.
- CAMPBELL, Joseph. (1984) *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económico.
- CAMPS CERVERA, Victoria. (1985) «Del imperativo heroico al imperativo herético», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 47-58.
- CANO JIMÉNEZ, Gema. (2001) «El cine en el teatro de Tono». En: Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias: El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones : Fundación Pedro Muñoz Seca.
- CASTRONUOVO, Julio. (2008) *Lecciones de pantomima*. Madrid: Fundamentos.
- C.L.A. (1978) «¿No os lo decía yo?», *ABC*, 5 de enero, p.33.
- CVC. (2012) *Jardiel en la literatura de su tiempo*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012. Disponible en:  
<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jardiel/biografia/tiempo.htm>
- CONDE GUERRI, M. Carmen. (1973) *El teatro de Enrique Jardiel Poncela. (Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza.
- CONDE GUERRI, M. Carmen. (1982) «La kinesia en el teatro del humor: *Eloisa está debajo de un almendro*», *Segismundo*, vol. 16, nº 35-36, pp. 225-237.
- CUENCA, Luís Alberto. «Héroes medievales», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 35-46.
- DE LARA GAVILÁN, A. Tono (1976) «Del homenaje a mí», *ABC*, 25 de abril, p.11.
- DEL PRADO, Javier (2000) «Del héroe ético y del héroe estético», *Thélèm: Revista complutense de estudios franceses*, nº 15, pp. 15-42. Disponible en:



- <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL0000110015A/33607>
- DÍEZ REVENGA, Francisco J. (1988) *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
  - DÍEZ PUERTAS, Emeterio. (2000) «Relaciones entre teatro y cine: el estado de la cuestión», *Acotaciones*, nº5, pp. 73-90.
  - DOHERTY, Dru. (2001) «Pensándolo bien: el teatro a la luz del cine», *Análisis de la Literatura Española Contemporánea*, nº26, vol.1, pp. 9-25.
  - EDWARDS, Gwynne. (1989) *Dramaturgos en perspectiva: teatro español del siglo XX*. Madrid: Gredos.
  - ESCOBAR, Julia. (1985) «El pedestal del héroe», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 137-148.
  - ESSLIN, Martin. (1966) *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
  - FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. (2002) «Una aventura de cine». En: Molins de la Fuente, P. (comisaria), *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Sinsentido.
  - FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico. (2005) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
  - FERRI, J.M. (1996) «El humor cinematográfico de Miguel Mihura: el caso de la protagonista femenina». En: Ríos Carratalá, J. A. y Sanderson, J. D. (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*. Vol. 1. Alicante: Universidad de Alicante.
  - FRAU, Juan. (2002) *La teoría de León Felipe*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
  - GARCÍA MONTERO, Luis. (2000) «El cine y la mirada moderna». En: Morelli, G. (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la Literatura española de Vanguardia*. Valencia: Pretextos.
  - GARCÍA GUAL, Carlos. (1985) «Los héroes griegos», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 17-34.
  - GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. (1993) *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
  - GARCÍA LORENZO, Luciano (1981) *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
  - GARCÍA RUIZ, Víctor. (1995) «El teatro madrileño en la inmediata posguerra: en busca de un contexto». En: Ward, A.M., Whicker, J., Flitter, D.W. (eds). *Actas del*

*XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5. Birmigham: Universidad de Birmingham.

- GARCÍA RUIZ, Víctor. (2007) «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950», *Anales de Literatura Española*, nº19, pp. 81-100. Disponible en:  
[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7215/1/ALE\\_19\\_05.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7215/1/ALE_19_05.pdf)
- GARCÍA RUIZ, Víctor. (2014) *La comedia de posguerra en España*. Navarra: Eunsa.
- GARCÍA RUIZ, V. y TORRES NEVARA, G. (dirs.). (2003) *Historia y antología del teatro español de posguerra: (1940-1975). Vol. I, 1940-1945*. Madrid: Fundamentos.
- GARRIDO, M.A. (1995) «Jalones para una teoría del humor», *Ínsula*, nº 579 marzo, pp. 1-4.
- GOMEZ YEBRA, Antonio A. (2003) «Humor y poesía en la generación del 27», *Quimera*, n. 232-233 agosto, pp. 42-48.
- GONZÁLEZ, Palmira. (2008) *El cine mudo*. Barcelona: UOC.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario. (1985) «Heroísmo y santidad», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 75-110.
- GONZÁLEZ GRANO DE ORO, Emilio. (1980) «Miguel Mihura, Tono y la prehistoria del humor codornicesco». En: Gordon, A. M. y RUGG, E. (eds.). *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Universidad de Toronto. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_088.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_088.pdf)
- GONZÁLEZ GRANO DE ORO, Emilio. (2005) *Ocho humoristas en busca de un humor: la "Otra" Generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*. Madrid: Polifemo.
- GUBERN, Romá. (2001) «Cine y literatura: encuentros y desencuentros», *Lecturas: Imágenes*, nº1, pp.97-102.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel. (1989) «Una visión antropológica del Carnaval». En: Huerta Calvo, J (ed.). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HELBO, André. (1989) *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- HERRERAS, Enrique. (1996) *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia: Universitat de Valencia.

- HORMIGÓN, Juan Antonio. (1991) *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Comunidad Autónoma, Consejería de Educación y cultura.
- HUERTA CALVO, J. (1989) «Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín». En: Huerta Calvo, J (ed.). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- IBARZ, Mercè. (2002) «Aquel Hollywood. Hipótesis sobre el viaje a ninguna parte». En: Molins de la Fuente, P (comisaria). *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Sinsentido.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino. (2001) «Valor y sentido de los objetos en *Tres sombreros de copa*». En: Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (eds.). *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948). Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias..* Cádiz: Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. (2003) «Contestación al discurso». En: Torrijos, J.M (ed.). *José López Rubio: La otra generación del 27: discurso y cartas*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- LABORDA, Ángel. (1976) «Hoy, homenaje a *Tono*, gran humorista de nuestro tiempo», *ABC*, 7 de abril, pp. 65-66.
- LARA GARCÍA, Antonio. (1985) «El héroe del rostro cinematográfico», *Revista de Occidente*, nº46, pp. 182-208.
- LAVANDIER, Yves. (2003) *La dramaturgia: los mecanismos del relato, cine, teatro, ópera, radio, televisión, comic*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugène. (1989) *El vestido. Ensayo psicoanalítico*. Valencia: Engloba.
- LONDON, John. (2001) «Miguel Mihura's place in the theatre of the Absurd: possible reasons for and objections for a generic approach». En: Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (eds.). *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948). Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias..* Cádiz: Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca.

- LÓPEZ MINGOT, Gabriel. (1996) «La palabra en las imágenes». En: Ríos Carratalá, J. A. y Sanderson, J. D. (eds.). *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*. Vol. 1. Alicante: Universidad de Alicante.
- LÓPEZ RUBIO, José. (2003) «La “Otra generación del 27”». En Torrijos, J.M. (ed.). *José López Rubio: La otra generación del 27: discurso y cartas*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- LLERA, José Antonio. (2001) «Poéticas del humor: del novecientos a la época contemporánea», *Revista de Literatura*, tomo 63, nº 125, pp. 461-478.
- LLERA, José Antonio. (2003) *El humor verbal y visual de «La Codorniz»*. Madrid: CSIC.
- MAINER, José Carlos. (1986). *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, José Carlos. (2002) «El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia». En: Molins de la Fuente, P. (comisaria). *Los humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Sinsentido.
- MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar. (1997) «El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión metacinematográfica», *Dicenda*, nº 15, pp. 229-249. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9797110229A>
- MARQUERIE, Alfredo. (1944) *En la jaula de los leones*. Madrid: Ediciones españolas.
- MARQUERIE, Alfredo. (1944) «Infanta Isabel: estreno de la comedia de humor, de *Tono, Rebeco*», *ABC*, 13 de septiembre, p. 16.
- MARQUERIE, Alfredo. (1948) «En el Infanta Isabel se estrenó *Retorcimiento*», *ABC*, 11 de septiembre, p. 17.
- MARQUERIE, Alfredo. (1949) «Estreno en el Alcázar de la “función de *Tono algo flota sobre pepe*», *ABC*, 31 de marzo, p. 17.
- MARQUERIE, Alfredo. (1969) *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Bruguera.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio. (1930) «El arte español en 1930», *ABC*, 28 de diciembre, pp. 22-23.
- MIHURA, Miguel. (1976) «Mi amigo *Tono*», *ABC*, 8 de mayo, p. 67.
- MITCHELL, Glenn. (1998) *A-Z of silent film comedy*. London: B.T. Batsford.

- MITRY, Jean. (1986) *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- MOLINS DE LA FUENTE, Patricia (comisaria). (2002) *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Sinsentido.
- MOLINS DE LA FUENTE, Patricia. (2002) «Superhumorismo: Jardiel y Tono». En: Molins de la Fuente, P. (comisaria). *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Sinsentido.
- MONLEÓN, José. «Teatro cómico y teatro de humor en la posguerra civil española». En: Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (eds.). *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948). Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*. Cádiz: Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca.
- MONTGOMERY, John. (1955). *La comedia en el cine*. Barcelona: A.H.R.
- MORALES ASTOLA, Rafael. (2003) *La presencia del cine en el teatro*. Sevilla: Alfar.
- MORRIS, C. Brian. (1993) *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles, 1920 – 1936*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- NÚÑEZ GARCÍA, Laureano. (2000) «El elemento cinematográfico en la revista Grecia». En: Morelli, G. (ed.). *Ludus. Cine, arte y deporte en la Literatura española de Vanguardia*. Valencia: Pretextos, 2000.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael. (1981) «El Teatro del Absurdo como subgénero dramático», *Archivum*, nº 31-32, pp. 631-644.
- OLIVA, César. (1993) «El lenguaje escénico de Jardiel Poncela». En: Cuevas García, C (ed.). *Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor. Actas del IV Congreso de literatura española contemporánea*. Barcelona y Málaga: Anthropos y Universidad de Málaga.
- OLIVA, César. (2001) «Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de la posguerra». En: Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (eds.). *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948). Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*. Cádiz: Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca.

- OLIVA, César. (2002) *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- PALOMINO, Ángel. (1978) «Te la llevas, Tono», *ABC*, 5 de enero, p.33.
- PELÁEZ PÉREZ, Victor (2007) «Aproximación al humor de Tono», *Anales de Literatura Española*, nº19. Pp. 173-188. Disponible en:  
[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7220/1/ALE\\_19\\_10.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7220/1/ALE_19_10.pdf)
- PELTA, Raquel. (2002) «El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero». En: Molins de la Fuente, P. (comisaria). *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Sinsentido.
- PERAL VEGA, Emilio. (2008) *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos.
- PERAL VEGA, E., NIGUEL, Denis. (2010) *Teatro de la guerra civil: el bando nacional*. Madrid: Espiral/ Fundamentos.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1978) «Un adiós de urgencia», *ABC*, 5 de enero, p.32.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio. (2000) «El cine y el nuevo humorismo teatral». En: Ríos Carratalá, J. A. (ed.). *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-humor-en-espaa--carlos-arniches-y-edgar-neville-0/html/ff2468e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-humor-en-espaa--carlos-arniches-y-edgar-neville-0/html/ff2468e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.htm)
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio. (2001) «Cine y vanguardia: la poética antirrealista», *Lecturas: Imágenes*, nº1, pp.103-122.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio. (2004) *Realismo teatral y realismo cinematográfico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio. (2004) «Teatro y cine: Un permanente diálogo intermedial», *Arbor*, CLXXVII, 699-700, marzo-abril, pp. 573-594. Disponible en:  
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598>
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2007) «Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico», *Las puertas del drama*, nº 30, pp. 22-27.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2010). «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología», *Signa*, nº 19, pp. 35-62.

- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2010). «Literatura y cine: Perspectivas de investigación comparatista». En: Aullón de Haro, Pedro. *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dykinson.
- PINEL, Vicente. (2004) *El montaje: el espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós.
- PUERTAS MOYA, Francisco E. (2001) «La teoría del humor: la renovación formal del humorismo gracias a la estética de vanguardia». En: Cantos Casenave, M y Romero Ferrer, A. (eds.). *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias: El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones: Fundación Pedro Muñoz Seca.
- PULIDO, Genara. (2002) «Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España», *ALEC*, vol. 27, nº1, pp. 103-120.
- REISZ, Karel. (1980) *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (ed.) (1996). *Relaciones entre el cine y la literatura: I seminario: lenguaje común*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (ed.) (1999). *Relaciones entre el cine y la literatura: III seminario: el teatro en el cine*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (ed.) (1999). *Relaciones entre el cine y la literatura: IV seminario: la transgresión*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2005) *La memoria del humor*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio (2011) *Mnemosyne: disfraz y noticia : trazas de tradición clásica en la literatura española desde los orígenes al siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. (1991) *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones la Torre.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (1989) *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- ROMERA CASTILLO, José. (1998) «Perfiles autobiográficos de la 'otra Generación del 27' (la del humor)». En: Ward, A.M., Whicker, J., Fliteer, D.W. (eds.). *Actas XII Congreso de la Asociación internacional de hispanistas*, vol. IV. Birmingham: Universidad de Birmingham. Disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_4\\_032.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_032.pdf)

- ROMERA CASTILLO, José. (2001) «Los dramaturgos del otro 27 (el del humor) reconstruyen su memoria». En: Cantos Casenave, M y Romero Ferrer, A. (eds.). *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias: El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones: Fundación Pedro Muñoz Seca.
- ROMERA CASTILLO, J., GUTIÉRREZ CARBAJO, F., SANFILIPPO, M. (coord.). (2011) *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*. Madrid: Visor.
- ROMERO, Vicente. (1996) *Joyas del cine mudo*. Madrid: Universidad Complutense.
- RUBIO, Rogelio. (1985) «Thomas Carlyle y la figura del héroe», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 7-16.
- RUIZ, Luís Enrique (1997) *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*. Bilbao: Mensajero.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. (1989) *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- SAINZ DE ROBLES, Federico C. (ed.) (1963) *Teatro español. 1961-1962*. Madrid: Aguilar.
- SÁNCHEZ ANDRADA, Julio A. (1994) *Estructuras narrativas en el cine mudo. De los Lumièrre a Griffith*. Doctorado del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información UCM.
- SÁNCHEZ, Rafael (1971) *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Montevideo: Pomire.
- SÁNCHEZ CASTRO, Marta. (2006) *El humor en los autores de la «otra generación del 27»*. Frankfurt: Peter Lang.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. (2010) *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Madrid: Espasa.
- SANGRO COLÓN, Pedro. (2000) *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- SAVATER, Fernando. (1985) «El héroe como proyecto moral», *Revista de Occidente*, nº 46, pp. 59-74.
- SIETY, Emmanuel. (2004) *El plano: en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.



- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. (1992) «Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia». En: Dougherty, D y Vilches de Frutos, M. F. (ed.). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: CSIC; Fundación Federico García Lorca.
  - SHEKLIN DAVIS, Barbara. (1967) «El teatro surrealista español», *Revista Hispánica Moderna*, nº3-4, año 33, julio-octubre, pp. 309-329.
  - TALENS, Genaro. (1978) *Elementos para una semiótica del texto artístico: (poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra.
  - TORRIJOS, J.M. (2003) *José López Rubio: La otra generación del 27: discurso y cartas*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
  - URRUTIA, Jorge. (1984) *Imago litterae*. Sevilla: Alfar.
  - URRUTIA, Jorge. (1992) «La inquietud fílmica». En: Dougherty, D y Vilches de Frutos, M. F. (ed.). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: CSIC; Fundación Federico García Lorca.
  - UTRERA, Rafael. (1982) *García Lorca y cinema. Lienzo de plata para un viaje a la luna*. Sevilla: Edisur.
  - UTRERA, Rafael. (1985) *Escritores y cinema en España*. Madrid: Ediciones JC.
  - UTRERA, Rafael. (2000) «Cuatro guiones del cine mudo español en los comienzos del sonoro». En: Morelli, Gabriele (ed.). *Ludus. Cine, arte y deporte en la Literatura española de Vanguardia*. Valencia: Pretextos.
  - VILLEGAS, Manuel. (1992) *Los grandes y fundamentales nombres del cine*. Madrid: Ediciones JC.
  - VIZCAÍNO CASAS, F. (1978) «Ni muerto ni vivo sino todo lo contrario», *ABC*, 5 de enero, p. 32.
  - WRIGHT, Edward A. (1982) *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo Económico de Cultura
- ZUNZUNEGUI, Santos. (1998) *Pensar la imagen*. Madrid y Lejona: Cátedra y Universidad del País Vasco.



## Anexo I. Recopilación de la obra de Tono<sup>149</sup>

### PROSA

1938. *Cien tonerías de Tono*, que recopila varias de sus colaboraciones para *La Trinchera* y *La Ametralladora*.
1939. *María de la Hoz*, en colaboración con Mihura.
1948. *Memorias de un niño tonto*.
- 1950 (?). *Automentirografía*.
1953. *Cuando yo me llamaba Harry*, novela americana.
- 1953 (?). *Memorias de mí*.
1954. *Los caballeros las prefieren castañas*.
1955. *Romeo y Julieta Martínez*. Basada en la obra de teatro homónima.
1957. *Conchito*.
1957. *Antología de humor español*. En su entrevista de 1959 con Mariano Gómez Santos para *Pueblo*, habla de cinco libros más sin especificar título.
1958. *¡Viva yo!*
1959. *Umoristi del noveciento*. Antología de C. Vicari.
1959. *Historia de las cosas*, en colaboración con Mingote.
1977. *Antología ilustrada, 1927-1977*.

### CINE

- 1930-1931. Colaboración con la Metro en Hollywood con varios chistes, de noviembre a julio.
1943. *Un bigote para dos*. «Cinedrama estúpido» en colaboración con Miguel Mihura para la CIFESA.
1943. *Canción de media noche*. Codirigida con Enrique Llovet.
1947. *Habitación para tres*, adaptación de su función *Guillermo Hotel*. Director de la versión.
- (¿?) . *La quiniela*. Guión dirigido por Ana Mariscó.

---

<sup>149</sup> Esta recopilación se apoya en la información extraída de la hemeroteca de ABC, del artículo Aguirre Sirera, J.L. (1995) "El humor de Tono" en *Ínsula*. Madrid : Ínsula, marzo, nº 579. Pp. 17-18 y el estudio de Aguirre Sirera, J.L (1995). *Antonio de Lara Gavián, "Tono" (1896-1978)*. Castellón: Sociedad Castellonense de cultura, pp. 325-326.

No es una bibliografía completa dada la dispersión de la obra de Tono por las páginas de las diferentes publicaciones periódicas, pero servirá de guía.

(¿?). *Rato y medio de angustia*. Guión escrito con Mingote.

Más varias colaboraciones con Eduardo Manzanos

## TEATRO

1939. *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*. Escrita en colaboración con Mihura en el Café Raga de San Sebastián; aunque el estreno no se produjo hasta 1943.

1944. *Rebeco*.

1945. *Guillermo Hotel*

1946. *Don Pío descubre la primavera*, coescrita con Enrique Llovet, se estrena el 8 de febrero en el Lara.

1946. *Cinco mujeres nada menos* [el estreno en el Rialto fecha de 1946, con lo que es anterior a la ordenación de Aguirre, que la sitúa en 1948]

1946. *Romeo y Julieta* Martínez, función con fantasma.

1948. *Retorcimiento*.

1948. *Los mejores años de nuestra tía*, en colaboración con Jano Vazsary.

1948. *Bárbara*. Adaptación de la obra de Muchel Durand.

1949. *Algo flota sobre Pepe*.

1949. *Francisca Alegre y Ole*.

1950. *Una noche en Miami*, [en colaboración con János Vazsary, para Aguirre, aunque el manuscrito que manejamos solo incluye la autoría de Tono]

1950. *¡Qué bollo es vivir!*

1950. *Tiíta Rufa*

1950. *Un drama en el quinto pino*, escrita con Eduardo Manzanos.

1951. *Las mil y una piernas*, una obra del género de la revista, estrenada el 18 de enero en el Teatro Fuencarral

1951. *Piernas al Fontalba*, una obra del género de la revista, estrenada el 24 de marzo en Fontalba.

1952. *No, no, no...María Cristina*, una adaptación de una obra del romano Sergio Plugiese, estrenada el 11 de enero en el Teatro Infanta Isabel.

1952. *Adán, Eva y Pepe*, con Edgar Neville; el ABC fecha el estreno el 14 de mayo de 1958 en el Lara (ABC, 1978: 38).

1952. *La viuda es sueño*, que se puso por primera vez el 3 de diciembre en el Infanta Isabel.

1953. *Al calor del tópico*, una revista estrenada el 19 de julio en el Teatro Álvarez Quintero.

1953. *La tercera diversión*, revista puesta el 25 de septiembre en el Lope de Vega.
1953. *Federica de Bramante, o florecillas del fango*, drama en verso, escrita con Jorge Llopis, estrenado el 22 de diciembre.
1954. *La cura de amor* se estrena en el Infanta Isabel el 2 de junio.
1955. *La verdad desnudita*, del 12 de marzo en el reina Victoria.
1956. *El crimen pluscuamperfecto*, estrenado en la Comedia el 12 de diciembre.
1958. *Anastasio*, puesta el 12 de febrero en el Reina Victoria.
1959. *El marido, la mujer y la muerte*. Traducción del original de André Roussin.
1959. *La última opereta*, en colaboración con Jorge Llopis, estrenada el 15 de abril de 1960 en el María Guerrero.
1963. *El señor que las mataba callando*, estrenada el 14 de mayo de 1964.
1967. *Pepsy*, una adaptación de Pierrete Bruno estrenada el 16 de septiembre.
1969. *El empleo*, estrenada en el Valle-Inclán en abril.
1969. *El don de Adela*, una adaptación muy libre de Barillet y Gredy, puesta en el Arlequín el 27 de noviembre.
1972. *El requeté empleadísimo*, estrenado en el café-teatro Stefanis el 4 de mayo.

#### PRENSA

1912. Primeras colaboraciones como dibujante en periódicos de provincias:

- *El Guante Blanco*, semanario inofensivo. Dirigido por Maximiliano Thous Orts, en Valencia entre 1912-1919.
- A partir de 1915 en Madrid: *La esfera* y *Nuevo Mundo*.

Etapas de *Buen Humor* (1921) y después, de *Gutiérrez* (1927).

En su etapa francesa, desde 1923, participó en *Candide*, *Ric e Rac*, *La Rire*, *Le sourire*, etc.

1932-1935. Colaboraciones en *Crónica*

1936-1937. Colaboraciones en *La Trinchera*

1937 a mayo de 1939. Fundador, con Mihura, de *La Ametralladora*.

Colaborador en *La Voz de Guipúzcoa*, en *Hierro* y fue subdirector de *Vértice*.

Fundador y director de las revistas cinematográficas *Cámara* (1941-1943) y *Foco* (1952-1953).

Colaborador en revistas españolas como *La Codorniz*, *Mundo Gráfico*, *Fotos*, *Primer Plano*, *Arte y Hogar*, *Blanco y Negro*, *Don José*, *ABC*, *El Alcázar* y *Pueblo*.



## Anexo II. Argumentos de las obras teatrales

### *Rebeco*

Armando llega a casa de la Baronesa sin saber el motivo de su visita. Allí descubrirá que la Baronesa está muy preocupada por el ánimo de su hija Aurea, que perdió a su enamorado Rebeco en un naufragio; y que requiere que Armando se haga pasar por Rebeco para sacar a Aurea de la pena. A pesar de toda la parafernalia que monta su madre, recreando el momento en el que aurea y Rebeco se conocieron, Aurea sabe perfectamente que Armando no es Rebeco pero decide seguirle la corriente a su madre. Mientras tanto Armando se va enamorando de la chica y por este amor, imposible por la diferencia social, decide dejar el trabajo. Aurea lo lamenta pero no descubrirá que quiere el amor poético y rompedor que Armando le ofrece hasta que el Rebeco real reaparezca en su vida; entonces descubrirá que Rebeco es un hombre plano, sin lirismo, que solo puede darle un amor convencional y falsificado y una vida sin aventura. Tras esto, la chica decidirá optar por el amor ideal y romántico que le ofrece Armando, aunque ello suponga la ruptura de la convención social.

### *Guillermo Hotel*

Elena va a pasar la noche al hotel Guillermo en espera de su próximo casamiento con Ludovico, del cual está completamente enamorada. Una vez ella está dentro, el conserje le da su habitación a Alberto, abogado en ciernes, que se encuentra en el lugar para defender su primer caso. Cuando Elena sale del baño descubre a este señor durmiendo en la cama y al ladrón Mercedes bajo esta misma.

Alberto se quiere marchar y aclarar el malentendido, pero Elena se niega a que ninguno salga de la habitación, preocupada por su reputación, ya que qué se puede pensar de una señorita de cuya habitación salen, en plena noche, dos hombres y ninguno de ellos su marido; mejor esperar a la mañana siguiente.

A la mañana siguiente aparecen los padres de la chica bien temprano, con lo que Alberto y Mercedes tienen que esconderse en el baño. Junto con sus padres viene la modista de su traje de novia, que no acepta bien las sugerencias sobre el diseño, y Ludovico con sus padres. Este último se sorprende al ver el equipaje de Alberto y cuestiona a su futura esposa sobre una pipa, un traje sastre y una cuchilla de afeitar. Elena reclama todo como suyo y regaña con su novio por tener una mente cerrada y

hasta tal punto se enfada, que decide cancelar la boda y echarlos a todos del cuarto; así que Ludovico se marcha con su madre consolándole. Elena aprovecha que están solos para pedirle unos trajes de camarero de hotel al camarero para que los dos del baño puedan salir sin que les descubran.

Ludovico vuelve para prometer a Elena que nunca más la pondrá en duda, pero cuando ve salir a los tres camareros del baño, vuelve a mostrar sus reticencias, lo que hace que la mujer vuelva a estallar; de modo que el galán se va.

De repente aparece Mercedes preocupado porque han arrestado a Alberto confundiéndole con un ladrón. Ante esto decide que lo mejor es cubrirle en el juicio, así que se pone la toga del otro y se va. En esto vuelve Alberto, que por fin ha salido del calabozo, y al enterarse de que el ladrón se ha llevado su traje, se enfada mucho con Elena, pero son interrumpidos, de nuevo, por el novio, que vuelve a jurarle confianza completa. Mientras esto ocurre Alberto se esconde de mala gana en el baño.

Al poco llegan también los padres de la muchacha y Elena, para terminar con todo, decide mostrar a Alberto y decir que están cansados y tienen dos niños, con lo que los otros se van convencidos.

A Alberto, reticente al matrimonio, no le gusta nada la invención de la chica, pero de nuevo son interrumpidos, esta vez por el Ladrón, que viene de triunfar en el juicio y se marcha a celebrarlo.

Elena y el otro continúan con la discusión, incluso la chica en medio del fervor le atiza con una lámpara en la cabeza. Él está harto, así que recoge sus cosas y se va; Elena corre al teléfono para que el recepcionista le pare porque se ha dado cuenta de que le quiere y, a la vez, Alberto entra por la puerta para confesarle su amor a ella. En el último momento cuando están envueltos en un abrazo, se dan cuenta de que no se acuerdan de sus respectivos nombres.

#### *Cinco mujeres nada menos*

Rodolfo, un casanova cincuentón, se prepara para su futura boda con Ernestina, la hija de Don Ramón. A pesar de que Ernestina no desea casarse con él, porque está enamorada de Pepito (que revolotea por la casa disfrazado de fontanero para controlar la situación), la voluntad de su padre se impone y la boda sigue adelante; por ello, María, la criada, tiene orden de decir a toda amiga del señorito que este se ha mudado fuera del país; sin embargo, la señorita Lali no se lo ha creído y exige encontrarse con Rodolfo. Mientras el futuro marido ajusta con el suegro los planes de la despedida de soltero,



aparece en la casa Don Ponciano, un rico mexicano que espera comprarle a Don Rodolfo su mina. Con él viene su sobrina Chucha, una solterona fea y loca que se enamora perdidamente del casanova.

Al poco llega también Lali, furibunda con Rodolfo. Para evitar que los otros se enteren de sus líos de faldas, el protagonista recibe a la mujer en una habitación aparte y la presenta al resto como su tía. Esta vez es Ponciano el que, al verla, se enamora locamente. Rodolfo la despacha y promete estar en unas horas en su instituto de belleza, para lo que toma el disfraz de fontanero de Pepito y sale de la casa.

Don Rodolfo va al instituto de belleza a la hora indicada para continuar la conversación con Lali y convencerla de que todo el rumor del matrimonio es falso. En esto llega a la tienda el mexicano dispuesto a confesarle su amor y al encontrarse a allí al otro, le pide que interceda por él. El protagonista acepta, sin embargo no se da cuenta de que Ponciano que se esconde en la escena y escucha cómo le dice a Lali que es un loco dispuesto a disparar a cualquiera que se ponga por medio, y que ha tenido que fingir que es su tía porque, de saber su relación, lo mataría.

Mientras, en la casa, a la criada se le escapa la verdadera historia sobre Rodolfo y Lali con Don Ramón y Ernestina y el padre encierra a la hija en una de las habitaciones de la casa y se marcha al instituto de belleza para ajustar cuentas con el señorito.

Rodolfo debe enfrentar ahora a Lali, Don Ramón y Ponciano, que ya saben la verdad. A pesar de la intercesión de Chucha están decididos a matarlo pero como no acaban de ponerse de acuerdo de quién debe hacerlo, deciden sortearlo. Finalmente gana Don Ramón pero cuando Ponciano le da la pistola, le empiezan a temblar las manos de forma incontrolable, intentan reducirle hasta que de los nervios se le dispara la pistola, aunque nadie sale herido.

Rodolfo vuelve a casa maltrecho, donde Ernestina continúa encerrada, y cuando le está contando lo ocurrido a María aparece Don Ramón, con intenciones apaciguadoras. El protagonista está intentando convencer a su suegro de que todo puede arreglarse y los planes de boda puede continuar cuando llega Ponciano a casa dispuesto a terminar con el señorito. Aterrorizados Rodolfo y Don Ramón se esconden. El mexicano busca venganza por el engaño pero en esto llega también Lali a la casa y le confiesa que le quiere como marido. Ponciano abandona las ansias de venganza y los personajes salen de sus escondites, incluida Ernestina. Esta ha estado en la habitación con Pepito, que ha sido ascendido en el banco a Secretario General y gana

más dinero, por lo cual ya puede contraer matrimonio con ella. Por su parte, Chucha quiere casarse con Rodolfo, que, resignado y amedrentado por los ímpetus del tío, acepta.

Parece estar todo en orden hasta que aparece en la casa una mujer con unos niños, que dicen ser la familia del señorito. Ponciano indignado por la chanza hecha a su sobrina Chucha va a coger el pistolón cuando esta decide que a quien realmente quiere es a Don Ramón y así se van todos contentos.

A solas con su supuesta esposa y ante la sorpresa de Rodolfo, esta le confiesa que es una vecina, viuda, que está enamorada de él y que decidió ayudarle al ver en la mala situación que se encontraba. Rodolfo da gracias y promete no volver a andar detrás de ninguna mujer, sino quedarse solo y feliz.

#### *Romeo y Julieta Martínez*

Julieta lee la tragedia de Shakespeare y sueña con un amor romántico y apasionado como el de Romeo; tan alto es su ideal de amor que desprecia a su novio Fernando por mundano. Una noche, sus padres celebran una reunión con sus amigos, el Señor y la Señora Pérez, e invitan al Profesor Díaz, médium con poderes paranormales. Durante la fiesta, se comunican con un espíritu, que resulta ser Romeo, el cual vuelve de entre los muertos para estar con Julieta Martínez. Todos se muestra aterrorizados, sin embargo, Julieta está encantada y enamoradísima de Romeo, por lo que decide romper definitivamente con su novio y quedarse con el espíritu.

Romeo le propone, entonces, matarse para estar juntos eternamente sin nadie les estorbe, para ello le da un collar de esmeraldas que guarda en su interior un veneno que disuelto en agua es mortal. Pero a Julieta le da miedo suicidarse, así que deciden coger el coche y tirarse por un acantilado. La muchacha ciega de amor accede.

Los padres de la chica, Doña Josefina y Don Vicente, enloquecen al no encontrarla por ninguna parte, hasta que un taxista la trae sin conocimiento. Julieta despierta y cuenta que han tenido un accidente en el “Topolino” mientras busca desesperada a su Romeo. Doña Josefina y Don Vicente intentan hacerla recapacitar sobre la imposibilidad de ese amor pero ella está dispuesta a seguir adelante; solo pide que la dejen descansar.

Mientras duerme aparece Romeo con un puñal y cuando está a punto de clavárselo a la joven, llega el espíritu de Julieta Capuleto. Con el ruido, se despierta Julieta Martínez para enterarse de que su amado está casado con la Capuleto y tiene

doscientos veintitrés hijos con ella. La esposa advierte a Julieta de que Romeo es un sinvergüenza y que ya ha hecho lo mismo con otras señoritas en muchas ocasiones. La muchacha desengañada y dolida pide a la mujer que se lo lleve de vuelta con ella.

En la siguiente escena, Julieta está en el sofá con el libro de Shakespeare entre las manos y Josefina la despierta para que se vista para la fiesta del inicio de la obra. Todo ha sido un sueño y sigue siendo novia de Fernando, pero cuando este aparece su cara no es la misma que antes, sino la de Romeo. Julieta, confundida, les cuenta todo lo ocurrido pero sus padres y amigos no la creen hasta que se da cuenta de que tiene puesto el collar de esmeraldas. Se lo enseña como prueba de la existencia de Romeo y ante la incredulidad de todos, el collar se eleva y desaparece por el techo; pero Julieta no se inquieta, sabe que es porque Romeo lo necesita.

### *Algo flota sobre Pepe*

Don León va a un banquete en su honor la noche anterior a que la asociación de científicos le otorgue un premio. Cuando vuelve a casa a la mañana siguiente tras pasar la noche borracho y en la comisaría, no recuerda qué ha pasado, solo que ha estrellado un taxi. Mientras, Don Justo y la criada han convencido a su esposa, Marina, de que él estaba todavía en la cama.

Don León descubre que el taxista del coche estrellado está en su cama. Sorprendido le despacha y al segundo aparece en su puerta el portero del cabaret «Pepe-Poga», para ofrecerle sus servicios ya que la noche anterior, el protagonista compró el cabaret. Don León, que presume de correcto, al principio se muestra reticente a tomar las riendas del local e incluso le pide a su amigo Don Justo que vaya él en su lugar para evitar que Marina se entere. Esta ajena a toda la historia sigue con sus quehaceres: contrata a una nueva cocinera y prepara un tentempié para los de la Comisión Científica.

Al día siguiente, el público descubre que Don León ha pasado la noche en el cabaret, divirtiéndose con una señorita. Marina recibe la visita de Doña Sol, que va con el cotilleo de que han visto a ambos maridos entrando al “Pepe” y de que cree que Don León la engaña. Aunque no termina de creer a Sol, Marina se muestra preocupada por su marido.

Marina empieza a sospechar con tanto vaivén de gente por la casa. El científico se excusa diciendo que todo es por un nuevo invento: un farol; y que por ello también debe salir de nuevo esa noche. Sin embargo, a donde realmente va es a un baile de

disfraces de maleantes en el cabaret. Para mayor lío, Don León descubrirá que su nueva cocinera es la señorita que conoció en el “Pepe” en su última salida.

Marina le cuenta hace llamar al doctor y le cuenta lo preocupada que está por el comportamiento raro de su marido y, ocultos en el salón, ven a León escaparse por el balcón para irse a la fiesta en su atuendo de maleante. El doctor le diagnostica doble personalidad (porque le gustan dos mujeres) y decide quedarse con Marina a esperar a que el “enfermo” regrese. A la mañana siguiente, Don León todavía no ha llegado y aparece Doña Sol en la casa muy asustada porque Don Justo tampoco ha vuelto; creen que sus maridos han sido víctimas del asesino que ocupa la portada del periódico.

Llega Don León a la casa con un paquetito de fiambre para apaciguar el mal humor de Marina y va al comedor dispuesto a contarle todo, con la idea de que los amigos que trae le servirán de testigos. Pero uno de ellos, Felipe, viene tan borracho que se queda profundamente dormido en el sofá y los otros asustados por las represalias de la mujer, deciden irse antes de que Don León vuelva con Marina.

El doctor y la mujer descubren a Felipe dormido sobre el sofá y reconocen su cara del periódico, donde aparece como desaparecido y víctima del asesino. Lo creen muerto y piensan que Don León es el asesino, de manera que Marina decide encubrirlo ocultando el supuesto cadáver en el sótano. Cuando su marido reaparece, ella le recrimina sus secretos y él intenta convencerla de que le está diciendo la verdad y es el propietario del cabaret, aunque no tiene quien lo ratifique. Marina le acusa de asesino y le muestra el cuerpo de Felipe, su marido le despierta para sorpresa de Marina y el Doctor.

Por fin llegan a la casa Doña Sol y Don Justo, que apoya la historia de Don León. Marina se enfada con su marido por sinvergüenza y le dice que para ella está muerto. Él en un arranque de dramatismo coge la pistola-encendedor de su disfraz de maleante y se apunta a la cabeza por el dolor de perder a Marina. Creyendo que efectivamente es la pistola del disfraz, aprieta el gatillo para darse cuenta de que no era el encendedor y caer muerto.

### *Francisca Alegre y Olé*

Es el día de la boda de Paquita, que se va a casar con Bernardino, pero la muchacha tiene reservas porque le parece tonto. Su madre, Doña Paula, la anima a continuar con la boda pero su padre le dice que está a tiempo de echarse atrás hasta que

dé el sí quiero. La chica está pensándolo cuando aparece en la habitación el notario de su padre y le muestra unos papeles que dejan a la protagonista muy acongojada: ahora sí que no puede casarse hasta que solucione el entuerto, mientras tanto se marchará, sin decir nada, a casa de su abuelita la Marquesa, que vive en el campo.

Estando en su cuarto desesperada y muy disgustada por la desdichada sorpresa, aparece por la ventana Olegario, un joven espontáneo y caradura que se enamora de la chica y le ofrece llevarla en su coche hasta la casa de su abuela. Paquita acepta y se marcha con el recién llegado sin contarle a nadie su vergonzoso secreto.

En casa de la Marquesa, todos esperan la llegada de los novios con la idea de que vienen a pasar la luna de miel. Así cuando la señora conoce a Olegario, asume que es Bernardino, y él no deshace la confusión, porque así Paquita no puede echarle y tiene que pasar más tiempo con él.

A la abuelita le encanta el nuevo marido y cuando llega la hora de acostarse, les empuja a que se suban a dormir juntos; a pesar de de las excusas para retrasar el momento la señora les hace subir a la habitación juntos y les encierra.

A la mañana siguiente, Olegario ha pasado la noche en el baño y Paquita sale a buscarle para que nadie se entere de la trampa. Cuando Olegario se queda solo llega el verdadero Bernardino y se pone a charlar con él creyendo que es alguien de la familia de la Marquesa. Ole se presenta como Bernardino Fernández, marido de Paquita y Bernardino se sorprende tanto que no dice nada; cuando Ole se va, prepara su suicidio con una pistola nueva que ha comprado.

El chico no sabe utilizar la pistola y cuando está intentando dispararla, aparece la Marquesa, que le pide que se mate en otro sitio y le pregunta el motivo de su decisión. Él le cuenta quién es y cómo Paquita le dejó en el altar sin explicación alguna para ir a casarse con Olegario. La señora le llama a su nieta para que le explique por qué todas las mentiras. Paquita le confiesa que se marchó porque no podía casarse y estaba avergonzada, ya que en el registro figuraba como niño. La abuela le dice que eso es solo una pequeñez que se puede arreglar y Paquita confiesa que cuando lo arregle será para casarse con Ole, porque está convencida de que él es su destino.

La chica pide hablar con Bernardino y le convence de que matarse no es una buena idea y de que más bien debería estar celebrando no haberse casado con ella, porque es una mujer caprichosa y voluble.

En esto, llegan a la casa Doña Paula y su marido, para ver qué ha pasado con su hija; y esta les confiesa la confusión en el registro y que está apuntada bajo el género de

niño. Aparece entonces Olegario, que lo ha oído todo. Paquita se asusta, pues cree que esto hará que Ole no la quiera, pero el chico confiesa que ya lo sabía, porque él está inscrito como niña y por eso la buscó a ella, y al verla se enamoró. De modo que los dos pueden casarse y Olegario será la esposa y Paquita, el marido.

#### *Una noche en Miami*

Kety espera la llegada de su prometido, Tony, en un hotel de Miami. Por la noche mientras duerme, llaman a la puerta que separa su cuarto con el contiguo y aparece una señorita, Marion, que le ruega que esconda a un hombre en su cuarto, Philip. Kety se muestra decidida a no dejarlo pasar pero tras unos forcejeos, Marion, desesperada, empuja al señorito a la otra habitación y cierra la puerta.

La protagonista no quiere que nadie crea que esta haciendo cosas indecentes con el desconocido por lo que le echa de la habitación por el balcón, para que nadie lo vea salir del cuarto.

Cuando se va a meter de nuevo en la cama, llaman al balcón y aparece Philip con el vecino del cuarto de al lado, que viene a devolvérselo, convencido de que es su amante o un ladrón. La mujer le asegura que no le conoce de nada y que no mantiene una relación él, pero el vecino no termina de creérselo y se marcha dejando a Philip en la habitación de Kety de nuevo. Esta le echa otra vez por el balcón, de vuelta al cuarto de Robert, y cuando está a punto de dormir, reaparece el vecino.

Robert viene a por la ropa de Philip, que según él es el novio de la señorita; cuando esta insiste que no, muy contento, le confiesa su repentino amor. Kety le rechaza pero todavía tienen que encontrar la ropa de Philip, que está en el cuarto de al lado, y la protagonista se resiste a llamar para no meter en un lío a Marion. Pero el tozudo de Robert, que cree que si la vecina ha hecho mal debe pagarlo, decide llamar a pesar de los esfuerzos de la protagonista, que se esconde en el cuarto de baño. Abre Tía Thompson, tía de Marion, que por supuesto no sabe nada de la ropa y discute las insinuaciones de Robert. Cuando le cierra la puerta en las narices, aparece Philip por el balcón y mientras el otro convence a Kety para que salga del baño, Marion le pasa la ropa y el chico dice haberla encontrado debajo de la cama. Con esto, Robert se convence de que la historia que cuenta Kety es falsa y que realmente tiene una relación con Philip; se enfada tanto por el supuesto engaño que amenaza al chico con la pistola. Cuando Kety sale del baño harta de que Robert le exija explicaciones, decide aceptar todas las acusaciones para que los dos la dejen dormir y se vayan.

Al día siguiente, Robert interroga al muchacho en el hall del hotel para conocer su historia con Kety; Philip se inventa un encuentro en la playa por un paraguas que se le había caído a ella, creando una Kety tanguista, completamente diferente a la real.

Mientras tanto Kety se encuentra en la recepción con Marion, que está sentada con Tía Thompson; cuando la protagonista va a reprenderla por el lío de la noche anterior, la otra actúa como si fueran amigas del colegio, para evitar que su tía se entere de la existencia de Philip. Al ver la reacción de Marion, Kety se apiada y sigue el juego.

Al poco llega al hotel Tony y cuando Robert lo ve, se da cuenta de que es uno de sus viejos amigos. Kety baja y se encuentra a los dos juntos, sorprendida le cuenta a su prometido una historia falsa de cómo había conocido a su vecino. Aunque Robert le sigue el juego, se siente en la obligación de informarle de la mala conducta de su prometida con Philip. Kety le ruega a Robert que cese en su empeño hasta que pueda demostrar su inocencia porque le asegura no tener ninguna relación con el otro, pero no tiene ningún éxito. Como ve peligro, le dice a Tony que tienen una apuesta con su Robert para ver si se cela y que este le va a contar historietas inventadas para ganarla; así cuando los amigos hablan en privado, Robert ve con asombro como el otro ni se inmuta.

Mientras Tony se cambia de ropa, Kety se encuentra a Marion a solas. La muchacha le confiesa que Philip es su marido, con el que se casó en secreto por la negativa de su familia y con el que va a tener un niño. Antes de irse le da una carta para él.

Después de cenar, la protagonista se encuentra a Philip y le da la carta de Marion pero Robert ve cómo hacen el intercambio y les quita la carta y la lee, convencido aún de que son amantes y de que las palabras de amor van dirigidas de Kety a Philip, citándole esa noche a las doce.

Robert, como ve que Tony no le da crédito, decide mandarle una carta anónima advirtiéndole de que Kety va a encontrarse por la noche con un hombre. A la mañana siguiente, va a la habitación de Tony a despertarle para leer la carta juntos; su amigo le advierte de que sabe que el anónimo es suyo pero que confía en Kety y no va a acudir a comprobarlo.

Por la noche, Kety se hace la dormida y ve como Robert entra en su cuarto. Este está allí para pillar a Philip y supuestamente avisar a su amigo, pero, por supuesto, Philip no está y la mujer le descubre detrás de una butaca. Cuando Kety le está haciendo ver lo ridículo que está siendo y reafirma su inocencia, llama Tony a la puerta.

Nervioso, Robert intenta salir por el balcón, pero está atrancado, así que tras varias carreras, Kety decide esconderlo en el cuarto de Marion.

Después del sospechoso retraso en abrir, recibe a su prometido y mientras la mujer le explica que todo está en calma y Tony revisa si hay algún hombre en el cuarto, aparece la Tía Thompson en la puerta entre habitaciones, trayendo a Robert y acusando a Kety de ser una promiscua. La verdad sale a luz pero, al contrario de lo esperado, la tía se muestra encantada por el nacimiento del niño y acepta a Philip.

Kety le explica a Tony lo ocurrido. Este cree a su prometida pero teme las habladurías y tras mucho meditar decide que no puede casarse con ella porque sospecha que ama a Robert. Robert sigue sin aceptar la verdad de la historia, con lo que se muestra reacio a una relación con la mujer; pero esta se pone coqueta y le convence para terminar juntos y casarse. Katy inicia los arreglos para marcharse y Robert obedece dócilmente pero cuando encuentra el paraguas y la mujer se niega a dejarlos, vuelve a desconfiar de que no le estén engañando. Ante esto, la protagonista se harta de dar explicaciones y cuando se va a ir sin él, Robert olvida sus reparos y se va con ella.

### *¡Qué bollo es vivir!*

Aurora se lamenta de su matrimonio con Ramírez por aburrido; ella que sueña con un amor apasionado, está casada con un hombre materialista, simple y convencional. Esta frustración hace que estalle con su marido por nimiedades como sus zapatos, su calcetines o por costumbres como irse al círculo a socializar. Aurora quiere intensidad y atención como en las grandes historias de amor. Su familia cree que se está volviendo loca. Sin embargo, la muchacha encuentra ilusión en Rolando, prometido de su hermana y marino aventurero. En una de sus peleas, Aurora se queja de dolor en el costado y como Ramírez no le da importancia y continúa comiendo ella le amenaza con cometer un disparate y matarle. El hombre lucha por quitarle el cuchillo y en la pelea caen sobre la mesa y Aurora se desmaya; a los gritos llega la familia de la chica, y su madre, Doña Úrsula, la cree muerta, a pesar de que la hermana advierte que no es sangre sino vino.

La familia preocupada por las reacciones exacerbadas de la mujer, llama al médico, pero solo quiere que la dejen a solas con Ramírez para hablar con él. Cuando sus padres y el doctor se marchan, Aurora le cuenta a su marido que tras mucho leer, ha descubierto que tiene dos “yo”, uno que le quiere y otro que le odia, y que él dominante es el segundo pero que está dispuesta a acallarlo y a complacerle todo el rato. Pero ante



la pasividad de Ramírez, vuelve a estallar y le echa en cara que sea tan pusilánime que ni siquiera sea capaz de engañarla con otra mujer para ponerla celosa. El marido intenta, sin éxito, inventarse una historia sobre una mujer a la que ha conocido pero es incapaz de dar detalles concretos así que ella se enfada todavía más. Ante el mal humor de su esposa, decide marcharse.

Está Aurora llorando cuando aparece Rolando que, emocionadísimo le confiesa que ha encontrado al amor de su vida y que tiene que confesárselo a Ramírez. La pobre mujer cree que ese amor es ella y al ver a Rolando tan impetuoso decide aceptar lo que el muchacho le pide y llamar a su marido; ella, creyendo que va a decirle a Ramírez que está enamorado de Aurora, se va para no presenciar la tragedia. Lo que el chico quiere confesar realmente no es otra cosa que su amor por Gertrudis; de modo que cuando Aurora vuelve a ver a Ramírez no entiende que este se muestre tan tranquilo, comprensivo y participativo con la idea. Al enterarse finalmente de que a quien Rolando ama es a su hermana, la mujer manda preparar el equipaje para marcharse con Ramírez fuera de Europa.

En el tercer acto, a pesar del revuelo anterior, ambos siguen en la casa, aunque el otro yo de Aurora no para de esconder las cosas y volver loco al servicio. Recibe entonces la visita de Magda, una mujer como la que había descrito Ramírez tan imprecisamente en el acto anterior y que le confiesa haber sido amante de Ramírez pero tener que dejarlo porque Aurora era su verdadero amor. Esta visita hace que ella se sienta de maravilla y que quiera engañar a Ramírez también, espera así que a él le dé un ataque de celos y la mate por amor.

En esto llega el marido, y Aurora empieza a comportarse como si fuera Magda y a usar el apelativo cariñoso que esta usaba para Ramírez: “Chuchi”. El hombre, sorprendidísimo, intenta explicarse, pero Aurora se muestra contentísima con la aventura; aun así su marido afirma quererla y al oír esto, se produce un cambio de actitud en la mujer, que se enfada tanto que afirma no poder estar con él después del engaño; quiere echarle de casa y va tirando por el balcón todo lo que encuentra. Ramírez, que no ve salida a la situación, amenaza con dispararse, sale de la habitación y se oye un tiro.

Aurora se queda horrorizada y al ruido llegan el doctor, y los padres; el médico acude a curar al herido, que parece encontrarse muy grave. Mientras la muchacha se preocupa por Ramírez, al que han tenido que vendarle la cabeza, llama a la puerta una vecina a la que le han matado el gato de un disparo. Aurora se da cuenta entonces de

que el disparo es una farsa y el doctor se excusa diciendo que era un medio para hacerla reaccionar. Aparece también por la casa la señorita Magda, que no es otra que la secretaria de Ramírez y que también forma parte del engaño para llamar la atención de Aurora. Esta se muestra agradecida y promete no volver a tener reacciones iracundas. Todos parecen felices, pero cuando Magdalena se marcha, Ramírez le dice, en voz baja, que se ven “mañana [...] a las siete y media en donde siempre”.

### *Tiita Rufa*

La casa de los Larramendi es un desastre, Rufa y su sobrina Cristina tienen todo en absoluto desorden: libros bajo el sofá, el paraguas colgado en la lámpara, el teléfono bajo un mueble... En este panorama, Luís, el marido de Cristina, intenta encontrar sus zapatos. Cuando llegan Cristina y Rufa de comprar, tienen que ponerse a ordenar, ya que los Becerra van a venir de visita. La tía se entretiene leyendo las cartas que ha recibido de todos sus exóticos amantes. Luís advierte a su mujer que como esos romances no existen y Rufa está llevando muy lejos su fantasía, tiene un plan para evitar que continúe con sus mentiras. Llegan por fin Don Ramón y Fernanda, aunque la casa dista mucho de estar ordenada, y hablan con la tía de sus maravillosos viajes y sus fantásticos amoríos. Fernanda se muestra muy impresionada, ya que ella no es capaz de conseguir pareja, y Rufa se derrumba y confiesa que todo no es más que un invento, excepto en el caso de Agapito, un señor que le envía flores y quiere conocerla. En ese momento suena el teléfono, es el propio Agapito, que quiere citar a Rufa en un parador esa misma noche para conocerse.

La mujer llega al parador y tras pedirle al servicio que le planchen la chaqueta, se queda sola en la habitación. Al momento, Agapito llama a la puerta y le declara su fervoroso amor; Rufa está loca de amor hasta que aparece en la habitación otro hombre que dice ser el verdadero Agapito y acusa al otro de impostor. Los dos hombres se enzarzan en una pelea ante la Tía, que desesperada intenta separarlos; de repente se oye un tiro y Agapito 1 cae muerto. Agapito 2 la acusa de haber disparado debido a su estado de nervios y Rufa se lo cree. Deciden ocultar el cuerpo en el armario hasta que se haga de noche. Para calmarse, la mujer decide ir al baño a ducharse y mientras, entran en la habitación Luís, Cristina y Don Ramón, sacan del armario a Agapito 1, que no está muerto y vuelven a salir del cuarto a la que sale Rufa del baño.

Llega entonces a la habitación la esposa de Agapito 2º, Pepa, buscando a su marido y este se esconde en el cuarto de baño. Pepa acusa a Rufa de tener una aventura

con su Agapito y empieza a buscarle por todos los rincones de la habitación, incluido el armario; la otra mujer, creyendo que el muerto sigue dentro, entra en pánico. Rufa intenta explicarse pero Pepa no atiende a razones y no para hasta encontrar a su esposo en el baño. Pepita saca una pistola y amenaza con ella a la Tía, Agapito se interpone entre ellas y empieza un forcejeo entre los tres que culmina con un apagón y otro disparo: Pepa yace muerta.

Mientras, en el bar del parador, los otros discuten con Luís lo inapropiado que es su plan para escarmentar a la tía y el daño que puede causar a la mujer; pero él sigue convencido de que es una buena solución y los demás le siguen el juego.

Aparecen Rufa y Agapito 2º, que esperan poder desayunar algo después de la terrible noche; Rufa está horrorizada. Llega al bar entonces Luís y cuando la Tía lo reconoce y se acerca a él, este dice ser el boxeador Kity Pons; la mujer se asombra del parecido con su sobrino pero vuelve al desayuno con Agapito. Entra un mendigo en escena, que no es otro que Luís disfrazado, y se acerca a pedir limosna a la pareja. Rufa no puede creerlo, está a punto de volverse loca ¿cómo va a haber otro señor más tan parecido a su sobrino? Aparece entonces Cristina vestida de camarera, actuando como si fuera Pepa, una camarera que vive sola en el mundo, sin hermanos, ni padres. Para rematar entra Don Ramón fingiendo ser el peón caminero Basilio. La mujer ya se cree loca, se está desquiciando.

Rufa cae sin conocimiento y todos se arremolinan alrededor acusando a Luís. Este pide calma y manda buscar a un médico. Baja un tocólogo que se aloja en el parador y despierta a Rufa; esta vuelve en sí pero sin reconocer a nadie, ha perdido la memoria. El doctor recomienda volver a dar un susto a la enferma a ver si así se recupera, de modo que coge la pistola y dispara al aire. Rufa se levanta del asiento como si estuviera sonámbula y Cristina se derrumba creyendo que la han vuelto loca. Rufa niega estar loca pero dice que Agapito 1º ha poseído su cuerpo y que se va a ir al espacio sideral. Sale de la habitación y el resto, anonadados empieza a culparse del estado de la tía; Fernanda y Don Ramón se enzarzan contra Luís y Cristina, hasta que reaparece Rufa con los dos Agapitos y confiesa que ni está loca ni ha perdido la memoria, sino que al darse cuenta de lo que pasaba, decidió darles un escarmiento por insensatos. Se muestra especialmente decepcionada con Don Ramón, del que no se esperaba que participase en un plan tan descabellado. Este avergonzado le confiesa entonces que lo hizo porque está enamorado de ella y esperaba que así abandonara la fantasía y se fuera con él. Rufa se muestra encantada y deciden casarse en ese mismo momento. Fernanda,

la hermana de Don Ramón, se muestra sorprendida y le advierte de que no cree que Rufa esté interesada en él, pero este le recuerda que al menos tiene dinero.

### Anexo III. Relación de vídeos

1. *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 00:21): Cinética automática y torpe; personaje aniñado.
2. *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 04:29): Uso inadecuado de los objetos.
3. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 02:40): Falta de decoro y reacción de la masa.
4. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 04:40): *Gag* del bastón robado.
5. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 11:45): Movimientos grupales encadenados.
6. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 05:20): Peligro inminente desconocido motriz.
7. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 06:54): Personaje atrapado entre los automóviles.
8. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 23:00): La comida.
9. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 47:05): Uso indebido del objeto.
10. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 01:01:37): Movimientos pantomímicos en paralelo.
11. *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 06:06): Montaje en *split-screen*.
12. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 18:25): Aparición sorprendente de un objeto y presencia de la pistola con voluntad espectacular.
13. *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton: 1924: 07:01): Personaje infantil y cinética dubitativa.
14. *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton: 1924: 13:36): Movimientos pantomímicos en paralelo.
15. *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton: 1924: 22:37): Peligro inminente desconocido motriz.
16. *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton: 1924: 28:10): *Gag* del envenenador envenenado.
17. *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton: 1924: 33:09): *Sight-gag*.
18. *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 27:45): *Slapstick* y movimientos repentinos.
19. *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 45:42): Movimientos repentinos, espasmódicos.
20. *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 50:48): Multiplicidad de accesos al espacio y dinamismo.

21. *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 30:52): *Slapstick*.
22. *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 42:35): Personaje infantil y cinética dubitativa.
23. *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 51:10): *Slapstick*.
24. *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 50:00): Movimientos pantomímicos en paralelo.
25. *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 21:38): Personaje escarmentado.
26. *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton: 1924: 04:06): Generosidad e ingenuidad.
27. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 30:23): Movimiento entre planos: 1/3 + 2/3.
28. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 36:58; 24:29): Urgencia y descontrol en las escenas de sociabilización.
29. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 22:29): Movimientos pantomímicos y clownescos.
30. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 37:45): Cosificación.
31. *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 58:34): Cambios de ritmo en la narración mediante combinación de planos largos y cortos.
32. *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 01:14:00): *Crosscutting* en convergencia para la creación del suspense.
33. *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 19:50): Movimientos repentinos, espasmódicos.
34. *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 43:00): Cosificación.
35. *El tenorio tímido* (Newmeyer y Taylor, 1924: 01:04:48): Peligro inminente desconocido.
36. *Luces de ciudad* (Chaplin, 1931: 26:00); *El hombre mosca* (Newmeyer y Taylor, 1923: 24:29): El automóvil como oda a la velocidad y medio de recreación del espacio.
37. *Armas al hombro* (Chaplin, 1918: 03:48): *Slapstick*.
38. *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 17:04): Muestra del status social en el sombrero.
39. *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 45:16): *Gag* del rezo fingido.
40. *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 45:16): Efecto de «caja de sorpresas» y presencia de la pistola con voluntad espectacular.

- 41.** *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 46:58): Pausa narrativa para el humor.
- 42.** *La ley de la hospitalidad* (Keaton y Blystone, 1923: 36:22): Peligro inminente desconocido.
- 43.** *El moderno Sherlock Holmes* (Keaton: 1924: 34:40): Aceleración de los planos en persecución y subyugación de la voluntad del hombre a la máquina.





#### Anexo IV. *Habitación para tres.*

Aunque este análisis caería bajo el dominio de la adaptación teatral en el cine, tema que hemos dejado fuera del estudio, nos resultaba imposible obviar la existencia de esta cinta, *Habitación para tres*, que lleva a la pantalla, en 1951, la obra de *Guillermo Hotel*. Desarrollaremos aquí una revisión breve de esta película en el contexto de nuestro estudio.

Jorge Urruita establece cuatro tipos de adaptación de la obra teatral en las que el cine: bien usa la trama y los personajes de la pieza literaria, aprovechando incluso su popularidad para la publicidad; bien retoma en pantalla una serie de secuencias, las cuales dependen todavía del texto original para una significación completa; o toma la pieza y la ilustra, como una filmación teatral enriquecida; e incluso, desarrolla otros aspectos a partir de los elementos literarios, que se ven completados en el cine. (1984:9-10).

En este caso el cinematógrafo recupera el argumento y los personajes que intervienen con bastante fidelidad respecto al original, de manera que se ajusta al primer tipo. No es de extrañar que se acerque, ya que tanto el director como el guionista es el propio *Tono*, quien subtitula el film como «función cinematográfica».

A pesar de la cercanía con la obra, los personajes sufren un cambio de nombres e incluso de profesiones, como Ludovico, que ahora es Felipe y es árbitro (sin duda una forma de aprovechar la fama del deporte patrio, ya que es un motivo bastante recurrente).

Es especialmente interesante el inicio, pues mantiene el espíritu de confusión y disparate que se respira en la obra. Pero a medida que la cinta avanza, va perdiendo dinamismo y suspense, ya que empieza a buscar una explicación racional a cada detalle inespecificado; así, por ejemplo, explicita el motivo de la confusión inicial: el por qué los dos personajes se encuentran compartiendo una sola habitación, haciendo hincapié en el cambio de turno entre el recepcionista de día y el de noche (10:00). De igual forma, se acaba con el suspense cuando se muestra exactamente qué les ocurre a los dos personajes masculinos, Enriqueta (por Mercedes) y Carlos (por Alberto), cuando salen de la habitación y el director del hotel les confunde con unos ladrones (52:04). Esto, tanto en la obra como en la película, termina con el protagonista masculino en el calabozo y en pantalla se nos muestra entre rejas (56:06), lo que le resta disparate y le

quita al público la posibilidad de especular sobre la situación (lo mismo ocurre con el juicio del ladrón). Además, la aparición de espacios que en la pieza teatral aparecen solo como referidos, el juzgado y el calabozo, hacen que la historia mantenga estrictamente la linealidad narrativa. A esto mismo hace referencia Pérez Bowie al recordar la insatisfacción de Arthur Miller ante la adaptación cinematográfica de *Muerte de un viajante* (Lazslo Benedek, 1952), que representa en lugares físicos, espacios que solo existen en la imaginación; de manera que se impone una vocación naturalista que «trae a menudo como consecuencia la pérdida de la dimensión “mágica” que envuelve el universo escénico y que ha de atribuirse [...] al poder evocador de las palabras, el cual determina la supremacía de lo sugerido sobre lo mostrado» (Pérez, 2007: 22).

A cambio se consigue una multiplicidad de espacios mayor, la acción se amplía incluso hasta el tren, en el que llegan los padres de la futura novia (33:17); esto coincide con el proceso de «aireameiento» que lleva a cabo el cine al adaptar el teatro, en un proceso que pretende superar el espacio clausurado teatral introduciendo el exterior; así apuesta por el verismo en detrimento del simbolismo que induce la escena teatral (Pérez, 2007: 26).

Con el incremento de los espacios llega un abundante uso del montaje alternado. De hecho, como se espera de la lectura del texto, muchas de las conversaciones telefónicas se solucionan a través de la introducción del *crosscutting*. En el primero de ellos, entre Felipe y Alicia, la continuidad no solo se marca diegéticamente sino a partir del trasvase de un elemento de un espacio a otro, con el humo del cigarro de ella, que le llega a él por el auricular (06:40).

El cuarto se abarrota, más a imagen del camarote de los hermanos Marx en *Una noche en la ópera* que de los espacios habitados por nuestros héroes mudos, pues en esta acumulación de personajes el centro son los propios protagonistas; de modo que no hay opción para una presentación marginada de estos, incluso en el caso del ladrón, que se yergue como un experto malabarista del sistema social.

Los espacios de acecho se suavizan, porque desaparece el biombo y porque el cuarto de baño se usa como un lugar patente más, en un montaje alternado con la habitación, en lugar de la naturaleza latente que mantiene en la obra teatral. Sin embargo, el balcón, y con ello el contracampo inmediato, tienen mucha menos presencia en pantalla.

Por su parte, el ladrón se presenta mucho más puerilizado que en el texto, así, su conversación telefónica no es con su mujer, es con su madre (27:11). En este proceso,

pierde la faceta más inocente en pro de una acentuación de los rasgos más «automáticos» del personaje, como la falta de conciencia o la capacidad de ignorar la norma social y desligarse de la ortodoxia, esta vez para su propio beneficio; de manera que ya no mantiene una posición marginal respecto al sistema, sino que su alejamiento parece una elección consciente, un aprovechamiento de su situación personal.

El final es, sin duda, donde más se aleja de la obra porque se deja fluir el sentimentalismo y ni Alicia (por Elena) atiza a Carlos con la lámpara, ni se introduce el giro irónico final acerca del nombre. Es más, la obra culmina con ambos protagonistas vestidos de novios y preparados par casarse.

Aun así, el principio del film mantiene la atmósfera disparatada e incluso da acceso a lo onírico a través de un sueño de Felipe (Ludovico), que a su vez se encuentra en montaje alternado con una llamada de teléfono (04:09). En este sueño, en el que está arbitrando un partido, se da cabida a lo ridículo; por ejemplo, el portero es un anciano que apremia a su mujer, la cual está sentada dentro de la portería en una silla, para que acabe de coser la red (04:40). En este momento se recupera también el motivo de *Luces de la ciudad* para cosificar al personaje, cuando Felipe se traga el silbato con el que arbitra (04:30).

Mantiene, en el primer tercio del filme, el deleite por la gesticulación frente a la palabra, como se ve en la figura del ladrón, el cual le roba un pitillo a Alicia y disfruta de cada calada mientras el humo le sale por el pelo y la boina (con una estética, por otro lado, de ascendencia *clownesca*) (09:10).

Dentro del aprecio de la mímica y la apuesta por la sutilidad del silencio, se encuentra la vestimenta de Felipe, quien queda caracterizado como un niño de mamá, sin necesidad de decir palabra, a través de unos pantalones de pinzas cortos que acompaña con calzas a rayas (39:35); por lo que queda retratado como un galán ridículo y pueril desde el momento en que se quita la gabardina (también es el atuendo que luce como árbitro).

Por último, es interesante ver como Antonio de Lara recicla motivos de otras «funciones», a partir de este reciclaje introduce un personaje que en la pieza teatral no existía: Polito, un individuo que destaca por su verborrea y por ser perfectamente conocedor de la ceremonia social, de hecho, preside los corrillos de habladurías de las muchachas, en claro paralelismo con el personaje de Polita, de *Francisca Alegre y Ole*. También recupera el *gag* de la mosca, que, para la cinta, se traslada de la madre de Ludovico al juez del juicio (1:00:00); y recoge frases típicas de la Sra. Prat de *Rebeco*

en otros personajes de la película, como se ve en la advertencia de «no fumes que ha dicho el médico que no te hace daño», el cual le recuerda su madre a Enriqueta (27:55).

Con respecto a la técnica cinematográfica, a pesar del juego de montaje alternado y la multiplicidad espacial, introduce elementos propiamente teatrales que ni siquiera se encuentran en el texto dramático, como algunas disquisiciones dirigidas directamente al público por parte de los personajes, a modo de aparte: por ejemplo, Carlos ante el desmayo de Alicia pregunta: «Bueno, y ustedes ¿qué harían en este caso?» (12:10).